

# ORPHEUS NOSTER

Learned Journal of Károli Gáspár University  
of The Reformed Church in Hungary, Faculty  
of Humanities

A Károli Gáspár Református Egyetem eszme-,  
kultúr- és vallástörténeti folyóirata

*ANGOL ÉS AMERIKAI IRODALOM*  
– *ENGLISH AND AMERICAN LITERATURE*

A folyóirat megjelenését támogatja a Nemzeti Kulturális Alap.



Nemzeti Kulturális Alap

Kiadó: KÁROLI GÁSPÁR REFORMÁTUS EGYETEM

Felelős kiadó: SEPSI ENIKŐ, a BTK dékánja

Felelős szerkesztő: FRAZER-ÍMREGH MONIKA

Szerkesztők: FÜLÖP JÓZSEF  
NAGY ANDREA  
PÉTI MIKLÓS

Szerkesztőbizottság: HEGYI DOLORES  
TÜSKÉS ANNA  
FABINY TIBOR  
FEHÉR BENCE  
KURUCZ GYÖRGY  
VASSÁNYI MIKLÓS

Német anyanyelvű lektor: SZATMÁRI PETRA  
Angol anyanyelvű lektor: JACK CLIFT (SOAS University of London)  
Francia lektor: TÜSKÉS ANNA

MATARKA- és Facebook-admin: BAKOS ÁRON

*A megjelentetésre szánt kéziratokat, illetve a megrendeléseket  
a következő címre kérjük küldeni: [orpheusnoster@googlegroups.com](mailto:orpheusnoster@googlegroups.com)  
Authors should submit manuscripts to the email address  
<[orpheusnoster@googlegroups.com](mailto:orpheusnoster@googlegroups.com)>*

ISSN 2061-456X

*Az első borítón:* Captain Thomas Lee in Irish dress, by Marcus Gheeraerts the Younger, oil on canvas, 1594, Tate Britain. Photo © Tate. CC-BY-NC-ND 3.0

*A bátsó borítón:* A szoros és a tágas kapu ábrázolása: Máté 7, 13: „Menjetek be a szoros kapun. Mert tágas az a kapu, és széles az az út, amely a veszedelemre visz...”  
Kálvin *Institutio Christianae religionis* c. művének fedlapján.  
Kiadó: Antonius Rebulius, Genf 1561.

A nyomdai munkákat a Robinco Kft. végezte,  
felelős vezető Kecskeméthy Péter.  
A folyóirat online is olvasható a KRE honlapján: [orpheusnoster.kre.hu](http://orpheusnoster.kre.hu)  
Facebook: [facebook.com/orpheusnoster](https://facebook.com/orpheusnoster)  
MTMT: [mtmt.hu/orpheus-noster](http://mtmt.hu/orpheus-noster)  
MATARKA: [matarka.hu/szam\\_list.php?fsz=1940](http://matarka.hu/szam_list.php?fsz=1940)

## TARTALOM

ERZSÉBET STRÓBL

*The Device of the Savage Irish: The Portrait of Captain Thomas Lee* . . . . . 7

KATALIN G. KÁLLAY

*The Possibilities of Parable – the Breath of a Subtle Power:  
A Reading of Nathaniel Hawthorne's The Minister's Black Veil* . . . . . 20

ÁGNES BERETZKY

*The Two Harriets: Two Women Defying (Pre-)Victorian Conventions –  
A Comparative Analysis of the Life, Thought and Influence of Harriet Lewin Grote  
(1792–1878) and Harriet Taylor Mill (1807–1858)* . . . . . 27

ZSÓFIA VASADI

*The Japanese Setting in the 2006 Film Adaptation of As You Like It: Kenneth Branagh's  
Japanese (G)Arden* . . . . . 36

JÚLIA BALÁZS

*Cormac McCarthy's Unloved Child of Southern Loneliness* . . . . . 52

PINTÉR ALEXANDRA VIKTÓRIA

*A főtí Károlyi-kastély angolkertje* . . . . . 65

NAGY ANDREA

*Az óangol költészet magyar fordításainak története és elemzése* . . . . . 82

MŰHELY

VARGA KATALIN

*A Wulf és Eadwacer című óangol elégia magyar fordítása* . . . . . 93

MIKLÓS ÁGNES KATA ÉS NAGY ANDREA

*Beowulf-fordítás* . . . . . 100

PÉTI MIKLÓS

*Jon Milton: Visszanyert Paradicsom – Bevezető tanulmány és fordítás* . . . . . 104

## RECENZÍÓK

BALÁZS JÚLIA

Rough South, Rural South: *Region and Class in Recent Southern Literature*.

Mississippi, University Press of Mississippi, 2017, 264 p. . . . . 119

STAMLER ÁBEL

Vassányi M. – Sepsi E. – Daróczi A., eds., *The Immediacy of Mystical Experience*

*in the European Tradition*. Springer International Publishing, 2017, XIX+274. . . 122

## CONTENTS

ERZSÉBET STRÓBL

*The Device of the Savage Irish: The Portrait of Captain Thomas Lee* . . . . . 7

KATALIN G. KÁLLAY

*The Possibilities of Parable – the Breath of a Subtle Power:  
A Reading of Nathaniel Hawthorne's The Minister's Black Veil* . . . . . 20

ÁGNES BERETZKY

*The Two Harriets: Two Women Defying (Pre-)Victorian Conventions –  
A Comparative Analysis of the Life, Thought and Influence of Harriet Lewin Grote  
1792–1878) and Harriet Taylor Mill (1807–1858)* . . . . . 27

ZSÓFIA VASADI

*The Japanese Setting in the 2006 Film Adaptation of As You Like It:  
Kenneth Branagh's Japanese (G)Arden* . . . . . 36

JÚLIA BALÁZS

*Cormac McCarthy's Unloved Child of Southern Loneliness* . . . . . 52

ALEXANDRA VIKTÓRIA PINTÉR

*The English Garden of the Károlyi Castle in Fót* . . . . . 65

ANDREA NAGY

*Hungarian translations of Old English Poetry* . . . . . 82

KATALIN VARGA

*A Hungarian Translation of the Old English elegy Wulf and Eadwacer* . . . . . 93

MIKLÓS PÉTI

*Jon Milton's Paradise Regained – The 1st Book's Translation  
with a Short Introduction* . . . . . 104

## SZÁMUNK SZERZŐI

BALÁZS JÚLIA MA (1982), PhD-hallgató, az amerikai irodalom kutatója, PPKE BTK, [julibzs@gmail.com](mailto:julibzs@gmail.com)

BERETZKY ÁGNES PhD (1974), eszmetörténész, a magyar–angolszász-kapcsolatok kutatója, KRE BTK Anglisztika Intézet, Angol Nyelvű Irodalmak és Kultúrák Tanszék, [beretzky.agnes@gmail.com](mailto:beretzky.agnes@gmail.com)

KÁLLAY G. KATALIN PhD (1965), a 19–20. századi amerikai próza kutatója, KRE BTK Anglisztika Intézet, Angol Nyelvű Irodalmak és Kultúrák Tanszék, [katalin.g.kallay@gmail.com](mailto:katalin.g.kallay@gmail.com)

MIKLÓS ÁGNES KATA PhD (1975), főiskolai tanár, irodalomtörténész, PPKE BTK Vitéz János Tanárképző Központ, [miklos.agnes.kata@btk.ppke.hu](mailto:miklos.agnes.kata@btk.ppke.hu)

NAGY ANDREA PhD (19xx), az óangol és ír irodalom kutatója, KRE BTK Anglisztika Intézet, Angol Nyelvű Irodalmak és Kultúrák Tanszék, [an.nagy@yahoo.com](mailto:an.nagy@yahoo.com)

PÉTI MIKLÓS PhD (1975), a kora modern angol irodalom, a görög epika és líra kutatója, KRE BTK Anglisztika Intézet, Angol Nyelvű Irodalmak és Kultúrák Tanszék, [peti\\_miklos@hotmail.com](mailto:peti_miklos@hotmail.com)

PINTÉR ALEXANDRA VIKTÓRIA MA (1986), természetvédelmi referens a Nemzeti Fejlesztési Minisztériumban, [pinteraalexandra@hotmail.com](mailto:pinteraalexandra@hotmail.com)

STRÓBL ERZSÉBET PhD (1970), reneszánszkutató, KRE BTK Angol Intézet, Angol Nyelvű Irodalmak és Kultúrák Tanszék, [erzsebet.strobl@gmail.com](mailto:erzsebet.strobl@gmail.com)

VARGA KATALIN BA (1990) nyelvész, nyelvtörténész, szabadúszó, [katieevarga@gmail.com](mailto:katieevarga@gmail.com)

VASADI ZSÓFIA (1991), MA-hallgató, KRE BTK Anglisztika Tanszék, [vasadizs@hotmail.com](mailto:vasadizs@hotmail.com)

ERZSÉBET STRÓBL

## The Device of the Savage Irish: The Portrait of Captain Thomas Lee

The portrait of Captain Thomas Lee by Marcus Gheeraerts the Younger (1594)<sup>1</sup> is a striking image of an Elizabethan gentleman exhibiting long bare legs and feet and a hairy chest left visible through a half open shirt. Loosely dressed young men featured in the more intimate genre of miniature painting, but on such a scale (2305x1508 mm) it was unique, and explanations for this unusual representation point to a resemblance with the costume of the barefooted Irish soldier, the kerne. Lee, who from 1573 served for three decades in the queen's campaign against Ireland,<sup>2</sup> seems to allude with his dress to the wild foot soldiers of his place of service.

An inscription on the left hand side in the tree provides a further possible layer of interpretation of this rare device. The line 'Facere et pati Fortia' ('Both to act and to suffer with fortitude') is from Livy (*History of Rome* 2:12) and was uttered by the Roman Caius Mucius Scaevola before thrusting his hand into fire to prove his loyalty to his country after being captured in the enemy camp attempting to kill their king. Scaevola was dressed in disguise and his Etrurian dress may have inspired Lee's Irish costume by referring to Lee's loyalty to the crown amidst the wild rebellious Irish, or, as Einberg points out, Lee's costume may also be simply a reference to ancient garments.<sup>3</sup>

The *Tate Gallery Companion* establishes a direct link between Lee's career in Ireland and his Irish kerne costume by claiming that it is a direct appeal to the queen 'designed to draw attention to his complaint of poverty' as a soldier serving in Ireland.<sup>4</sup>

While savageness is indicated by the attire of Lee, certain other details – like the shirt decorated with embroidery and lace, the richly inlaid pistol, the spear and sword, the embossed helmet and shield – point to a refined courtly context, which prompted Morgan to state that the costume resembles a 'stage-costume' like one worn on tilts or masques.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> The portrait is at Tate Britain, catalogued T03028.

<sup>2</sup> James P. MYERS JR.: "Murdering Heart ... Murdering Hand": Captain Thomas Lee of Ireland, Elizabethan Assassin.' *The Sixteenth Century Journal*, XXII, 1991/1. 51.

<sup>3</sup> Elizabeth EINBERG: 'Portrait of Captain Thomas Lee, 1594. [T03028].' In Ronald Alley (ed.): *The Tate Gallery 1978–80: Illustrated Catalogue of Acquisitions*. London, The Gallery Publications Department, 1981, 24.

<sup>4</sup> Simon WILSON: *Tate Gallery: An Illustrated Companion*. London, Tate Gallery, 1991, 16.

<sup>5</sup> Hiram MORGAN: 'Tom Lee: the Posing Peacemaker.' In Brendan Bradshaw, Andrew Hadfield, and Willy Maley (eds.): *Representing Ireland: Literature and the Origins of Conflict, 1534–1660*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 142.



Captain Thomas Lee in Irish dress, by Marcus Gheeraerts the Younger, oil on canvas, 1594, Tate Britain. Photo © Tate. CC-BY-NC-ND 3.0  
[tate.org.uk/art/artworks/gheeraerts-portrait-of-captain-thomas-lee-to3028](http://tate.org.uk/art/artworks/gheeraerts-portrait-of-captain-thomas-lee-to3028)

This paper will also underscore the importance of the courtly context of this image, but it will argue that the savageness represented by the attire is also informed by the popular wild man figure of contemporary *al fresco* progress entertainments. The wild man of the Middle Ages survived in a courtly form in the sixteenth century where it became an expression of a mode of aristocratic courtliness representing a 'stage prior to the achievement of perfect chivalry.'<sup>6</sup> The wild man also became an emblem of courtly service in England where his unrestrained physical force was tamed through the presence of an awesome virgin monarch and his masculine energy channelled into providing active military protection to a female queen.

<sup>6</sup> Phillipa BERRY: *Of Chastity and Power*. London, Routledge, 1994, 98.



Thus, representing Thomas Lee as an Irish wild savage has more than one layer of signification: one that refers to savagery associated with Ireland by the English, one that hints at the career of Thomas Lee as a soldier in Ireland, but also a very important one – not yet analysed by scholars – that employs a courtly language in which the trope of the wild man symbolises the perfect service of Queen Elizabeth.

### *The Irish Kerne and Irish Savagery*

The representation of Captain Thomas Lee on Gheeraerts's canvas follows the conventional sixteenth century iconography of an Irish foot soldier, the kerne, the lowest degree of soldiers serving in an Irish army who travelled barefooted through the Irish bogs. The kerne was seen as the most primitive form of soldier, and the term was often used abusively to denote Irish rebel leaders, as e.g. in 1569 when James FitzMaurice FitzGerald was termed 'a silly wood-kern.'<sup>7</sup> Lee's loose attire followed the conventions of the representation of the kerne that was seen as indicative of Irish savageness, a political ideology gaining ground with the increased efforts of English colonisation in the late sixteenth century.

On continental depictions the Irish soldier, the *Hybernus Miles* – informed by the presence of Irish mercenaries in the service of the Habsburgs – was represented in a loose open shirt, a mantel with exotic dangling sleeves and with characteristic long hair. This is how they appear in the drawings of Albrecht Dürer of 1521 (Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin), and in later costume books, such as in the Flemish engraver Abraham de Bruyn's *Imperii ac Sacerdotii Ornatus* (1577, 1581) or in the French antiquarian Jean-Jacques Boissard's *Habitus Variarum orbis gentium* (Antwerp, 1581), which according to Roy Strong was the most likely source of Gheeraerts's composition.<sup>8</sup> In addition to these more generalised images of the Irish savage soldier a particularised view is offered about the kerne by John Derricke's *The Image of Irelande* (1581), a work accompanied by twelve double-page woodcut illustrations entitled 'The Notable Discouery Most Liuely Describing the State and Condition of the Wilde Men in Ireland Properly Called Woodkarne.'<sup>9</sup>

Derricke had first-hand experience about the Irish soldier as he spent some time in Ireland during the 1570s – possibly as a retainer of Sir Henry Sidney – and his illustrations accompanied by verse descriptions delineate the features of the Irish kerne as seen by the English. On the first image of the set, the Irish are depicted in short skirts displaying well-shaped legs, and an open upper garment revealing

<sup>7</sup> Quoted in Steven G ELLIS: *Tudor Ireland: Crown, Community and the Conflict of Cultures, 1470–1603*. London and New York, Longman, 1985, 261.

<sup>8</sup> ROY STRONG: *The Tudor and Stuart Monarchy: Pageantry, Painting Iconography*. Vol. II. Woodbridge, Boydell Press, 1995, 289.

<sup>9</sup> JOHN DERRICKE: *The Image of Irelande*. London, John Day, 1581.

much of the breast with awkward long sleeves. The main body of the text describes the outfit of these Irish in detail:

Their shirtes be verie straunge,  
 not reaching past the thie;  
 With pleats on pleates thei pleated are,  
 as thicke as pleates maie lye.  
 Whose sleues hang trailing doune  
 almoste unto the Shoe:  
 An with a Mantell commonlie,  
 the Irishe karne doe goe.  
 Now some amongst the reste,  
 doe use an other weede:  
 A coate I meane of strange deuice,  
 which fancie first did breede.  
 His skirtes be verie shorte,  
 with plaetes set thick about. (E3<sup>v</sup>)

The shortness of the skirt is explained by Derricke to be necessary so that they ‘with safer meanes to daunce the Boggs, when thei by foes are wexte’ (D1<sup>v</sup>). The *Image of Ireland* calls the attention several times to the ‘glibbed hedds’ of the Irish, that is, their long and loose hair, which according to the author signifies ‘their monstrous malice, irefull hartes, and bloodie hands’ (D1<sup>v</sup>) and connects the idea of savagery with its old archetypal symbol, the long uncut hair. The second and third images of the set also show similar Irishmen, while the later plates – depicting English soldiers wearing fashionable suits and armour – counterbalance them in order to adumbrate the difference between Irish barbarity and English civility. Derricke’s work is marked by strong anti-Irish and anti-Catholic feelings calling attention to the savage customs of the Irish and the work is widely considered ‘a conventional attack on Irish barbarism, influenced by an increasingly brutal form of English colonialism, and intended to justify the mistreatment of Ireland’s native population.’<sup>10</sup>

Thomas Lee’s barefooted costume draws on these conventional features of the representation of the Irish, yet there are several details of the painting which go against an interpretation that would like to see the image as an expression of barbarity. Instead of the exotic sleeves the Irish kerne exhibits on other images, Lee is wearing a fashionable doublet with an elegant, embroidered shirt lined with lace cuffs and collar. Furthermore, his hair, moustache, and beard are far from being wild: the hair is carefully combed back (perhaps fixed with a lace), and the mous-

<sup>10</sup> James A. KNAPP: “‘That moste barbarous Nacion’: John Derricke’s *Image of Ireland* and the “delight of the well disposed reader.”” *Criticism*, XLII, 2000/2. 416.

tache and beard are well trimmed. The pistol's exquisite inlay and the helmet decorated with an elaborate design also underscore the courtly aspects of the canvas. Thus, the Irish kerne costume is not utilised to condemn the wild Irish in general, and so it stands in sharp contrast with other works of the period, which launched a severe attack on the uncivilised Irish.

The 1570s brought about a change in the English strategy towards Ireland. The ruthless methods of Sir Henry Sidney, the Irish Lord Deputy between 1568–1571 and 1575–1578, and the especial cruelty with which leaders such as Sir Humphrey Gilbert or Walter Devereux, the first Earl of Essex, and other adventurers treated the natives were symptoms of an increased harshness with which inhabitants, both Gaelic and Old English, were regarded. The divide between the local population – both the Gaelic Irish, the so called 'wild' or 'mere Irish,' and the Old English who settled during the Middle Ages – and the so called New English arriving after 1534 was widening as the former two groups were allied both in defending their old privileges, lands, customs, and their religion.<sup>11</sup> The assimilation of the Old English with locals was by long tradition regarded as a threat to English civility, and law from time to time explicitly forbade the adoption of Irish customs by English subjects (e.g. the Statutes of Kilkenny in 1366, and the Act for the English Order, Habit, and Language in 1537). Edmund Campion claimed in his *History of Ireland* (1571) that 'the very English of birth, conversant with the brutish sort of that people, become degenerate in short space, and are quite altered into the worst ranke of Irish Rogues, such a force hath education to make or marre.'<sup>12</sup> Long hair or the Irish costume were seen as outward signs of Irish savagery and the cutting of the hair could be seen as a 'first token of obedience' to the monarch, or 'wearing the proscribed Gaelic habit' as an act of challenging English authority.<sup>13</sup> Yet the treatment of the Irish as a savage nation was not an innovation of the Tudor polity even though by the end of the sixteenth century the failure of the Tudors to secure the Anglicisation of Ireland was responsible for the acceleration of the extreme application of the idea.

Since Gerald of Wales wrote his history of Ireland in the twelfth century in which he described the Irish as 'so barbarous that they cannot be said to have any culture,' anti-Irish tropes dominated works of chorography written by the English.<sup>14</sup> A conscious policy of segregation divided those regarded wild or 'mere Irish' and the civilised English, a distinction 'dependent not so much on the accident of birth or ethnic descent but rather on attitude and behaviour'.<sup>15</sup> One of the most in-

<sup>11</sup> Andrew HADFIELD: *Edmund Spenser's Irish experience: Wilde Fruit and Salvage Soyl*. Oxford, Clarendon Press Hadfield, 1997, 21.

<sup>12</sup> Edmund CAMPION: *The History of Ireland*. (1571). In: *The Historie of Ireland collected by Three Learned Authors*, Dublin, Society of Stationers Campion, 1633, 14.

<sup>13</sup> Steven G. ELLIS: *Tudor Ireland: Crown, Community and the Conflict of Cultures, 1470–1603*. London and New York, Longman Ellis, 1985, 262.

<sup>14</sup> Quoted in HADFIELD: 26.

<sup>15</sup> Joep LEERSSEN: 'Wildness, Wilderness, and Ireland: Medieval and Early-Modern Patterns in the Demarcation of Civility.' *Journal of the History of Ideas*, LVI, 1995, 31.

fluent descriptions of Ireland in the sixteenth century, Richard Stanyhurst's *Description of Ireland* published in Holinshed's *Chronicles* in 1577 and in the enlarged second edition of 1587–1588, concludes with a supplication to God for the Irish who are considered rude, savage, wicked and idle:

... bend their industrie (with conscionable policie) to reduce them from rudenes to knowledge, from rebellion to obedience, from trecherie to honestie, from sauagenesse to ciuilitie, from idlenesse to labour, from wickednesse to godlinesse, whereby they maie the sooner espie their blindnesse, acknowledge their loosenes, amend their liues, frame themselues pliable to the lawes and ordinances of her majesty. (1587, 2:45)

John Derricke's *Image of Ireland* paints an even darker image by calling them the 'most barbarous Nation' (B2<sup>r</sup>), wild both in manners and in fashion (D3<sup>r</sup>), having sin as 'their chief felicitie' (D3<sup>v</sup>), and being 'brutisher then beasts' (D4<sup>v</sup>) as well as 'rude,' 'monstrous,' and 'crooked' (E4<sup>r</sup>). In Robert Payne's *A Briefe Description of Ireland* (1589), a tract deliberately written as a propaganda piece to induce English settlers to Ireland, the author cannot altogether dismiss the presence of the 'wild' Irish, but treats them as an extinct species: "The second sorte [of people of the country] being least in number are called Kernes, they are warlike men: most of that sorte were slayne in the late warres' (A2<sup>v</sup>) – a possibility that was seen as a welcome solution amid the accelerating conflicts of the late 1590s.

Instead of the constitutional reforms favoured by the early Tudors, in the last decades of the century English administration relied more on harsher methods and on the introduction of martial law to enforce their power, which alienated the local population whose last resort was to rebel against the violation of their privileges and the often illegal and brutal actions of the self-seeking adventures. The fracture between the new English and the old gentry, either Gaelic or Old English, gradually increased, thus making a peaceful transformation of the country an illusion. Amid such conditions, where acts of extreme violence were frequent on both sides, Captain Thomas Lee's political outlook advocated in his *A Brief Declaration of the Government of Ireland* (1594) was remarkable as it pioneered a moderate solution to the conflict through cooperation with local lords. Lee's political pamphlet dedicated and handed over to the queen in the same year the portrait was made is thus instrumental in deciphering the possible meaning of Lee's Irish garment in his portrait. The 'wildness' represented in the image is not a condemnation of the Irish, but a courtly device of the humble service of wild subjects who readily acknowledge the civility and justice introduced by their monarch.

*Captain Thomas Lee and his A Brief Declaration of the Government of Ireland*

Thomas Lee's military career in Ireland was always seen as controversial. Opinion about him ranged from his being regarded as a 'valiant man ... [who] has done more good service with twenty-four horses than any other captain in his land' (Chancellor, Archbishop Rofus, 1582), to a reference to his decision 'to reform his mis-spent life by hazard in service' (Lord Deputy Grey, 1582). However, Sir Henry Wallop hinted at the 'many disorders' in him (1584), and he was utterly condemned by Sir Geoffrey Fenton (1601) as having a 'murdering heart and a murdering hand.'<sup>16</sup> His harsh and rough manners caused him much trouble, and he ultimately became compromised, was declared a traitor and was executed at Tyburn during the Essex rebellion, when he attempted to seize the queen and force her to sign a warrant for the release of the Earl of Essex.

Lee lived through an era of anarchy and being stationed on the frontier his service often involved plotting and scheming. He knew Ireland well; arriving in the 1570s, by 1584 he owned land which he then enlarged by marrying the widow of a local Irishman who the English had defeated, and by further acquisitions of a legally doubtful character, for which he was often involved in legal disputes and was cast several times in prison. Yet his influential cousin at court, Sir Henry Lee, meant that many of his troubles were smoothed over through good connections. In 1585 he was granted access to court where he offered to defend the border of Kildare with a company of 25 horsemen and 50 footmen which was accepted by the queen and council.

One of Lee's major assets was his old acquaintance with the most powerful Irish lord, Hugh O'Neill, the Earl of Tyrone, who is mentioned as 'being often his bedfellow' in his *Brief Declaration*.<sup>17</sup> By the 1590s, Tyrone emerged both as the local lord of Ulster (officially inaugurated as The O'Neill in 1595), and as a servant of the English Queen, a seemingly incompatible position, but one that offered him the only possible way to achieve the local sovereignty he sought for. Lee often acted as a go-between and messenger for the English, and he wanted to prove his service to the crown by negotiating with the earl. Tyrone, though closely acquainted with the English and brought up in the Pale, was a suspicious ally, and amid his wavering of submitting himself to the authority of the queen and seeking his own interest it 'seems impossible to determine' when exactly he turned against the court.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Quoted in Brian de BREFFNY: 'An Elizabethan Political Painting,' *Irish Arts Review*, I, 1984/1. 39. and MYERS: 52.

<sup>17</sup> Thomas LEE: *A Brief Declaration of the Government of Ireland* [1594]. In John Curry (ed.): *An Historical and Critical Review of the Civil Wars in Ireland, from the reign of Queen Elizabeth, to the settlement under King William; with the state of the Irish Catholics, from that settlement to the relaxation of the Popery Laws, in the year 1778*. London, Robinson, 1786, 115.

<sup>18</sup> G. A. HAYES-MCCOY: 'The Completion of the Tudor Conquest and the Advance of the Counter-Reformation, 1571–1603.' In Moody, T. W., F. X. Martin and F. J. Byrne (eds.): *A New History of Ireland III: Early Modern Ireland 1534–1691*. Oxford, Oxford University Press, 2012, 118.

In 1593 he helped Marshal Bagenal to defeat a local struggle near Belleek (10 October) but became resentful of the English whom he claimed did not acknowledge his efforts and assistance. Lee, himself participating in the campaign and being rewarded for bravery for having entered the ford first, took it upon himself to procure the good will of the court towards the earl. He crossed the Irish Sea in 1594 and handed over his *Brief Declaration* to the queen which most probably reflected the earl's views and was a realistic proposition at the time<sup>19</sup> and 'might have averted outright war.'<sup>20</sup>

The main concern of Lee in the pamphlet is to position himself as a man of military and local experience, as a well-informed advisor, and a trustworthy subject, underlining that 'there is no one who hath known [the Queen's] service of Ireland longest' and that he is suitable through knowledge gained 'almost by twenty years' experience.<sup>21</sup> He relies heavily on his connections to the court and adumbrates both his previous services and his former visit.<sup>22</sup> Furthermore, he uses a personal tone to address his sovereign by ending his arguments with asking for the prudent judgement of the queen with the words "I humbly beseech / refer / leave to your highness," thus establishing a peculiar intimacy towards her.<sup>23</sup> This rhetorical figure also underscores the importance of just and wise judgement in a land that – according to Lee – was plagued by government officials abusing their power. Lee mentions several examples of the violent misdeeds committed by English officers, for instance, one where they

... have drawn unto them by protection, three or four hundred of these country people, under colour to do your majesty service, and brought them to a place of meeting, where your garrison soldiers were appointed to be, who have there most dishonourably put them all to the sword; and this hath been by the consent and practice of the lord deputy for the time being. If this be a good course to draw these *savage people* to the state, to do your majesty service, and not rather to enforce them to stand upon their guard, I humbly leave to your majesty.<sup>24</sup> (emphasis mine)

As opposed to the corrupt, uninformed and inefficient English administrators, Lee portrays Tyrone as the only person able to secure the submission of the North.<sup>25</sup> He urges alliance with Tyrone as

<sup>19</sup> ELLIS, 299.

<sup>20</sup> MORGAN: 138.

<sup>21</sup> LEE: III–III2.

<sup>22</sup> LEE: 97.

<sup>23</sup> See examples at LEE: 89, 91, 93, 97, 113, 137, 144, 145, 149.

<sup>24</sup> LEE: 91.

<sup>25</sup> LEE: 113.

Your highness shall not get so great honour in cutting off him, and thousands of those *bare people* that follow him, as you shall to win him and them to be good and loyal subjects, and to live and serve your highness for good offices. As the case now standeth with the earl, he hath small encouragements to be otherwise than now he is.<sup>26</sup> (emphasis mine)

Throughout the *Brief Declaration* Lee describes the abuses and savagery of the English rather than the Irish, and he adumbrates not the ills the English have to suffer in Ireland, but rather the faults of the new English arrivals. Although Lee declares that the locals have to be handled with a strong hand, his text seems to offer an apology for the mere Irish and casts a more favourable light on them than other contemporary accounts usually do. He uses the term 'savage people' many times, but in a different context than has been previously examined. Lee seeks justice for these simple people, 'your majesty's poor subjects,'<sup>27</sup> and he fashions himself as a protector and sympathiser with the Irish, an authority on their lives and plight. The villains are the New English, whose deeds 'bred great fear ... [and] hath bred such terror,'<sup>28</sup> and whose 'dishonest practices have not only used these bad means against those *poor and savage people*, but have done all their endeavours ... to discomfort and discredit your majesty's best servitors'<sup>29</sup> (emphasis mine). Although he deems there have been several traitors among them, but he once again accuses the administrators who let them 'go uncorrected for all their murders and treasons.'<sup>30</sup> Lee speaks out against martial law applied without discretion to all areas, and whereas he feels it a necessary means to accomplish civility in 'remote and savage areas,' he sympathises with most of the locals when asserting

... to use the same where the people are civil and obedient to other laws, is very indirect, and savours of cruelty; and yet this, and the like exemplary justice, is ministered to your majesty's poor subjects there, who, if they have once been offenders, live they never so honestly afterwards, if they grow to any wealth, are sure by one indirect means or other to be cut off.<sup>31</sup>

Thus Lee acts not just as advisor but as the spokesmen of the Irish beseeching the queen to appreciate Irish loyalty and not to antagonize the native population.

Accompanying such a supplication to the queen the portrait of Captain Thomas Lee reinforces his self-fashioning of a sympathiser with the 'poor subject,' whose situation he expounds in detail and to which he offers ample remedy. The Irish

<sup>26</sup> LEE: 110.

<sup>27</sup> LEE: 96.

<sup>28</sup> LEE: 96.

<sup>29</sup> LEE: 98.

<sup>30</sup> LEE: 131.

<sup>31</sup> LEE: 95.



costume in this respect associates Lee with the country; it does not hint at its poverty, but rather signifies expertise knowledge and experience about the country he comes from (depicting the open Irish landscape on the left of the canvas) and his military successes there (the wood and pond with a few armed soldiers on the right referring to his victory at Belleek).

A further theme lying at the heart of the pamphlet *Brief Declaration* is the readiness to become the privileged servant of the queen. In a work of about 15000 words the expression 'service' appears one hundred and four times, as if the composer of this document wished to engrave in the mind of the reader that his ultimate aim was to serve by all means: by advice, expertise knowledge, sincere loyalty, and military valour.

### *Service of the Queen and the 'Wild Man' Device*

The portrait of Thomas Lee was painted in 1594 during Lee's trip to England, and presumably also reflects and appropriates his political aims and personal beliefs that were incorporated in the *Brief Declaration*. But the canvas was not such a straightforward self-expression, as it was most probably commissioned and paid for by Lee's courtier cousin, Sir Henry Lee, who hired the painter Marcus Gheeraerts the Younger on many other accounts and in whose family's collection the portrait remained until 1933. So the composition may reflect Sir Henry's creative influence and a more intimate knowledge of courtly devices than could be expected from a remote Irish captain such as Thomas Lee. It is also telling that Thomas Lee in the picture is standing in the 'lee' or shelter of an oak tree, referring presumably to Sir Henry, whose benevolence and patronage Thomas enjoyed. Sir Henry Lee possibly advised both sitter and painter on the program of the canvas, adding his own expertise and creativity in devising a composition fit for the court and the entertainment of its members. Such a device (often applied during the royal summer progresses of the queen) was the conceit of the wild man, one which expressed unconditional service to a civilised authority and thus rhymed with the political intentions of Lee and with his Irish background.

Sir Henry Lee was the initiator of the annual Accession Day Tilts of Queen Elizabeth, and a Champion of the Tilts, and in this function he had a key importance in the development of the imagery and metaphorical narratives, emblems, impresa, costumes and scenic devices which accompanied royal tournaments. Among the Lee papers several texts can be found that were written for shows,<sup>32</sup> two very remarkable being hosted by himself – one at Woodstock in 1575, and another at Ditchley in 1592 – and in both Lee took a lion's share in composing the dramatic stories acted out for the royal court.<sup>33</sup> Thus, he was not only familiar with the court-

<sup>32</sup> *Sir Henry Lee's Devices*, British Library Manuscript Catalogue 41499.

<sup>33</sup> Erzsébet STRÓBL: 'Entertaining the Queen at Woodstock, 1575.' In Thomas Betteridge and Greg Walker (eds.): *The Oxford Handbook of Tudor Drama*, Oxford, Oxford University Press, 2012, 438–441.



ly language, but one of the contributors to the fashionable discourse of the court. He presumably also advised Gheeraerts on the visual programs of the portraits he commissioned from him, and, as Roy Strong observed, Gheeraerts's 'most innovative work' was done in the service of Sir Henry Lee and when this 'guiding hand was removed, the artist became repetitive.'<sup>34</sup> The famous portrait of Queen Elizabeth standing on the map of England ordered for the Queen's visit to the Lee estate in Ditchley (1592) also belongs to this group of pictures representing courtliness. So could the costume of the wild Irish kerne also have a courtly connotation exploited by the Lees and the artist?

The wild man, a medieval stock figure symbolising the counterpart of courtly civility, was transplanted into the world of Elizabethan royal entertainment, to compliment the queen's virtues as a virgin having the power to tame wildness, subdue it, and transform it into unquestionable service.<sup>35</sup> Such a wild man appeared for example at the royal progress to Kenilworth in 1575, where he broke his symbolic weapon, his club, and submitted himself to the service of the queen with the words '[I] do here submit my selfe, beseeching you to serve,'<sup>36</sup> or at Bisham in 1591 where the wild man's speech reflected the main idea behind this courtly trope:

My untamed thoughts waxe gentle, and I feele in myselfe civility; a thing hated, because not knowen, and unknowen, because I knew not you. Thus Vertue tameth fiercenesse, Beauty, madnesse. Your Majestie on my knees will I followe, bearing this Club, not as a Savage, but to beate downe those that are.<sup>37</sup>

The importance of this metaphor, which ultimately expresses the essence of the proper nature of reverence and obedience due to the sovereign by her subjects, is a further allegorical layer which must be taken in account when 'reading' the details of the portrait of Thomas Lee. The wild man thus signifies the way of proper, unquestionable service of a female ruler. The visual similarity of the courtly wild man – dressed loosely, with long hair and always barefooted – and the Irish wild kerne helped the sitter to appropriate both aspects of the costume.

<sup>34</sup> STRONG: 281.

<sup>35</sup> Erzsébet STRÓBL: 'The Figure of the Wild Man in the Entertainments of Elizabeth.' In Michael Pincombe and Zsolt Almási (eds.): *Writing the Other, Tudor Humanism / Barbarism*. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008, 59–78.

<sup>36</sup> George GASCOIGNE: 'The Princely Pleasures at Kenilworth Castle, 1575.' In John NICHOLS (ed.): *The Progresses and Public Processions of Queen Elizabeth* (1823), rpt. New York, Burt Franklin, 1966, 1: 497.

<sup>37</sup> 'Speeches delivered to her Majestie this Past Progresse, at the Right Honourable the Lady Russel's at Bisham.' In John NICHOLS (ed.): *The Progresses and Public Processions of Queen Elizabeth* (1823), rpt. New York, Burt Franklin, 1966, 3: 132.

### Conclusion

Thomas Lee's portrait is a complex representation of an ambitious adventurer who styles himself a would-be courtier through utilising different significations of the loose costume he wears. While conventional interpretations emphasised 'the contrast between English sophistication and Irish simplicity' on the picture,<sup>38</sup> the present paper underscores a yet unexplored aspect of the imagery: the courtly wild man device. Through the contrastive analysis of sixteenth-century English political writings about the Irish and Thomas Lee's 1594 position-paper it can be substantiated that the savage attire of the captain is not part of a negative bias but rather refers to the apparatus of royal diversions and entertainments, in which the wild man appears as a masculine raw power to be tamed by the presence of the female monarch for her service.

A further facet to the courtly aspect of the canvas is the representation of the open, loose shirt of Thomas Lee, which – with its refinery – belongs much more to the world of courtly love than to Irish savages. Visually the shirt's arrangement recalls the love-sick young men of the miniatures of Nicholas Hilliard who are engulfed in the flames of love or recline in the seclusion of an Elizabethan garden. Lucy Gent asserts that on Lee's portrait the shirt 'is a lover's, a shirt fit for making courtly love, with the resonance of Petrarchan desire, and of the role-playing involved in acting out Petrarchan scenarios,'<sup>39</sup> and as Morgan observed together with the depiction of the bare feet the canvas becomes a declaration of 'the most striking male sexuality in Elizabethan portraiture.'<sup>40</sup> The oil painting's evocation of the Petrarchan love discourse smoothly fits into the line of royal service the image tries to propagate. In the court of Elizabeth the Petrarchan language was often used by courtiers to address their lady, the queen. The court playwright John Lyly articulated this conceit at the end of his play *Endimion* (1588), when the character Queen Cynthia (an allusion to Queen Elizabeth) allowed Endimion, the courtier-in-love-with-his-queen to call his service love, yet never to strive for real fulfilment of his feelings: '*Endimion*, this honourable respect of thine, shalbe christened loue in thee, & my reward for it fauor.'<sup>41</sup>

Captain Thomas Lee's portrait expresses this 'honourable respect,' the yearning of a male, rough, but loyal subject, for the service of her female sovereign, the Queen.

<sup>38</sup> Brendan BRADSHOW, Andrew HADFIELD and Willey MALEY, 'Introduction: Irish Representations and English Alternatives.' In Brendan Bradshaw, Andrew Hadfield and Willy Maley (eds): *Representing Ireland: Literature and the Origins of Conflict 1534–1660*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 7.

<sup>39</sup> Lucy GENT: 'Marcus Gheeraerdt's Captain Thomas Lee.' In Caroline Van Eck and Edward Winters (eds.): *Dealing with the Visual: Art History, Aesthetics, and Visual Culture*, Aldershot, Ashgate, 2005, 90.

<sup>40</sup> MORGAN: 142.

<sup>41</sup> John LYLY: *The Complete Works of John Lyly*. (1902). R. Warwick Bond (ed.), Oxford, Clarendon Press, 1967. 5.3.179–80.

*Abstract*

*The costume of the famous 'barefooted' portrait of Captain Thomas Lee, who served three decades in Queen Elizabeth I's campaign against Ireland in the late sixteenth century, is widely considered to refer to 'wildness' and 'savagery' associated with Ireland in contemporary English writings. The following paper will argue that the attire of Lee may also allude to the courtly image of the Wild Man as it appeared in Elizabethan entertainments where it was transformed into a gendered compliment to the queen emphasising unconditional service. This courtly aspect may serve as a key to the deciphering of the 1594 canvas that was presumably commissioned by Lee's famous courtier cousin, Sir Henry Lee, the initiator and champion of the annual Accession Day tilts of the queen, one of the chief devisors of court pageantry and shows in which wild men appeared. The political appeal of the portrait is underscored by Thomas Lee's handwritten treatise about Ireland submitted to the queen in the same year the portrait was made, in which he fashions himself as a spokesman of the poor locals. The present paper treats the portrait and the text of Lee as a pair, and argues that both adumbrate a desire for the service of the queen.*

**Keywords**

wild man, sixteenth-century Ireland, Elizabethan courtly entertainment, Thomas Lee, Marcus Gheeraerts the Younger

*Rezümé*

*Thomas Lee kapitány híres „mezítlábas” portréjának öltözetét általában a vad és barbár írekre történő – korabeli angol írásokban szereplő – utalásokkal hozzák összefüggésbe, hiszen a kapitány három évtizedig szolgált I. Erzsébet írországi hadjárataiban a XVI. század végén. Jelen tanulmány e portré szimbolikáját egy Erzsébet-kori udvari mulatságokon megjelenő karakterrel, a vademberrel hozza összefüggésbe, hiszen Lee viselete magyarázható e vademberfigurával is, akinek személye a szűz királynő iránti elkötelezett szolgálatot szimbolizálta. Ez az értelmezés új oldaláról világítja meg az 1594-es képet, amelyet valószínűleg Lee híres unokatestvére, Sir Henry Lee festtetett róla. Sir Henry volt ugyanis a királynő trónra lépési ünnepnapja alkalmából tartott látványos lovagi tornák megálmodója, és egyik főszervezője az udvari mulatságoknak, ahol vademberkarakterek is szerepeltek. A portré politikai jelentőségét húzza alá Thomas Lee írása Írországról, amelyet a királynőnek nyújtott be a kép festésének évében, és amelyben magát a helyiek szócsöveként kívánta beállítani. Jelen tanulmány a képet és a szöveget összetartozó párként kezeli, és rámutat arra, hogy mindkettő arra irányul, hogy Lee elnyerje a királynő kegyeit.*

**Kulcsszavak**

vadember, XVI. századi Írország, Erzsébet-kori udvari mulatságok, Thomas Lee, az ifjabb Marcus Gheeraerts

KATALIN G. KÁLLAY

## The Possibilities of Parable – the Breath of a Subtle Power: A Reading of Nathaniel Hawthorne's *The Minister's Black Veil*

'A subtle power was breathed into his words.' (1254)<sup>1</sup> This sensitive remark is made by the nameless (and also faceless) narrator of Hawthorne's much debated story, *The Minister's Black Veil*, when the Reverend Mr. Hooper, the protagonist, gives the first sermon to his congregation with the ominous black folds of crape covering his face. Inspired by this power and by the seemingly illogical growth of energy in the minister's preaching while the unremovable veil is stirred into a gentle motion by his 'measured breath,' (ibid) I wish to investigate to what extent and in what sense the subtitle of Hawthorne's tale, 'A Parable,' can be taken to heart within the framework of Calvinist puritan preaching. Through my analysis, I will keep in mind the subtle insights of Michael Colacurcio who, in the chapter 'The True Sight of Sin: Parson Hooper and the Power of Blackness' of his book entitled *The Province of Piety*,<sup>2</sup> places the story in its theological and historical context, calling Hooper 'the subtlest of Hawthorne's puritans.'

Before focusing on the 'subtle power,' another one of the text's most exhaustive readings should be consulted: J. Hillis Miller's 'Defacing It: Hawthorne and History.'<sup>3</sup> In his 87-page essay, Miller carefully goes through various possibilities of interpretation, but already in his introductory thoughts, he foreshadows his suspended, though somewhat fluttering, twofold conclusion: 'The reading of the story culminates in the double proposition that the story is the unveiling of the possibility of the impossibility of unveiling' (51). Towards the end of his essay, in a less enigmatic way, he says the following: 'Of this story it would be better to say that it is the indirect, veiled expression of the impossibility of expressing anything verifiable at all in parable except the impossibility of expressing anything verifiable' (97).

The first point to be commented on is verifiability, since this notion hardly seems to fit the nature or task of any parable. For example, the entry 'parable' in the *Collins Dictionary of the English Language* gives the following definition:

1. a short story that uses familiar events to illustrate a religious or ethical situation;

<sup>1</sup> Throughout this paper, I refer to Hawthorne's text on the basis of the following edition: *The Norton Anthology of American Literature*, ed. Nina BAYM, W.W. Norton & Co., New York, London, 1998. 1252–1261.

<sup>2</sup> Michael COLACURCIO: *The Province of Piety. Moral History in Hawthorne's Early Tales*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. and London, 1984. 314–385.

<sup>3</sup> In: J. HILLIS MILLER: *Hawthorne & History. Defacing It*. Basil Blackwell, Oxford, 1991. 46–133.

2. any of the stories of this kind told by Jesus Christ (from Old French *parabole* from Latin *parabola* 'comparison' from Greek *parabole* 'analogy', from *paraballein* 'to throw alongside').

The definitions suggest that in the case of parables, one is 'thrown alongside' one's everyday experiences. If verifiability is a criterion indeed, the need of it gives way to the urge of workability by a sudden shift of modality. Since there is no way, in the traditional sense, to test the factual truth of a parable, or even to find irrefutable evidence for its effect on the reader, the only possibility to still use the word 'verifiability' in a meaningful way is to *trust* the work, the dynamic mission a parable may perform in the individual. This modal shift from factual certainty to trust, from evidence to faith, can also be characteristic of a shift of emphasis when talking about reading in general: a shift from the desire of objective description to the more passionate desire of full personal participation in the reading process. This thought leads to a second comment on the text quoted from Hillis Miller: by 'unveiling the possibility of the impossibility of unveiling,' one inevitably veils the possibility of the possibility of unveiling, in other words, a negative affirmation is given to the question of the possibility of interpretation. To keep the Hawthornean ambiguity alive, that is, to keep it powerful and painful enough, besides acknowledging Miller's conclusion, there is a need to uphold a chance of a positive affirmation as well. Perhaps the parable presented in Hawthorne's tale may well be positively understood, maybe it can become workable within the Calvinist framework surrounding it – so it might as well provide the reader with a non-didactic type of teaching through participation in a spiritual exercise in the broad sense.

Of course, Hillis Miller also reminds the reader that there are several possible definitions of 'parable,' and he even goes as far as to claim that 'a parable simultaneously forbids commentary and demands it' (63), while his challenging definition runs as follows: a parable 'expresses in a little story a meaning that can be expressed in no other way' (63). However, Hillis Miller also quotes Franz Kafka who claims that 'parables promise a transformation of our lives in which we "go over" and "become parables"' (72). These words open up the possibility of an attitude, a modality towards parables that occurs when one occupies a state in which, after acknowledging the paradoxical nature of parables, one does not suspend their workability but instead becomes a living example of what parables might perform and transform in human beings. This modality requires the suspension of the attitude that repeats the futility of all attempts of explanation, and a recognition of a need for non-simplifying, non-moralising, non-didactic commentary when, as in the story, 'a subtle power' is breathed into the very commentary as well.

My understanding of the word 'parable' is closest to Paul Ricoeur's, expressed in his 'Listening to the Parables of Jesus.'<sup>4</sup> In this short essay, Ricoeur argues that parables, through their inherent paradoxes and hyperbolic exaggerations, first

<sup>4</sup> In: *The Philosophy of Paul Ricoeur. An Anthology of His Work*, Ed. Charles E. REAGAN and David STEWART, Beacon Press, Boston, 1978. 239–245.

disorient, that is, surprise, shock or astonish listeners. In an extravagant and rather uncanny way, they shatter expectations before they perform their work of reorientation: 'We are first disoriented before being reoriented' (244).

The eccentric deed of the minister, disorienting, and, in turn, reorienting the community of Milford village, is a case of self-imposed alienation from the community, since, by putting on the veil, he creates a deep gap between himself and his congregation. The first reaction, on the part of the community, is doubt: whether it is really the face of their beloved minister that is concealed behind the veil (1253). The second is the discovery of 'something awful' about the change, perhaps both in the sense of 'awe inspiring' and in the sense of 'terrifying, appalling.' (ibid) The third natural reaction is the following outcry: 'Our parson has gone mad!' (ibid)

The gap thus created is only deepened by the fact that 'Mr. Hooper appeared not to notice the perturbation of his people. (ibid)' As if he himself were not aware of the change in his appearance (like in the case of an innocent spider crawling slowly down the back of one's garment), or as if he regarded the whole thing to be too natural or accidental to be worth mentioning (like a new haircut, or the edge of a handkerchief hanging out of his pocket). Yet, although the veil creates embarrassment, oddly enough it never becomes ridiculous, and although veils of various sorts are predominantly worn by women (like brides, widows or nuns), the veiled minister never seems effeminate – not as if in a fit of madness, he had put on a pink ribbon, for instance. It must be noted that the sight lacks the impression of masculine power as well: the Reverend Mr. Hooper's appearance is very far from the heroic and legendary Zorro's or, for that matter, from that of the raw brutality of masked terrorists.

Because of the lack of explanation which could humanise the eccentricity and release humor, the two folds of crape, in the imagination of the listeners, feverishly fling themselves into emblematic function, hiding something: the minister's face from others and the light of the world from the minister. They also show something: a memento of fatal significance to the congregation and the gloom of the world to the minister. And although the Reverend Mr. Hooper behaves in the most appropriate way, although there is 'nothing terrible' (1254) in what he says, 'at least, no violence,' (ibid) his words and deeds evoke trembling and horror because the veil exhibits, in a rather vulgar way, some intimate secret, some 'sad mystery' (ibid) of the human heart, and, in a sense, it contaminates the integrity of the inner region by such an unusual and exaggerated publicity. The gesture is, in a sense, the profanation of something sacred, since it is literally the materialisation of something spiritual.

Such a strange event, amounting later to a scandal, can hardly be tolerated by a Calvinist congregation of well-meaning, hard-working but average, ordinary people. On the first day, when Hooper has to perform practically all of his pastoral duties (morning service, afternoon service, a funeral and a wedding – though no baptism of infants) the veil may be accepted as a rather frivolous demonstration to be explained in the not too distant future. He does explain to his brave fiancée



Elizabeth that the veil is 'a type and a symbol (1257),' but he fails to give further interpretation, thus depriving himself of marital happiness forever. It seems to be very unlikely that such an event could ever be so much domesticated that it becomes an integral part of habitual, everyday reality for many decades in Milford village. Yet – a strange response to strange behavior – the members of the congregation will not withdraw their confidence from Hooper and send him away, while that was not unusual in the eighteenth century: the most famous theologian of the age, Jonathan Edwards himself, was dismissed by his own congregation. Hooper, however, appears to be respected and feared by the church members, in spite of the fact that they do not understand what he demonstrates.

There are, undoubtedly, also advantages of having a faceless minister who otherwise excels more and more in the art of preaching. Not only that he is a special sight, some kind of tourist attraction, but he also functions without having to be taken into consideration as a human being. The veil, emitting a dark cloud and keeping the minister enshrouded in a mysterious gloom, excuses the inhabitants of the village from the necessity of social gestures, like inviting him for dinner, going with him for a walk, or caring about his health. Thus, free of human responsibility, the ones in need, i.e. the sinners and the dying can easily unburden their souls – and this is what a minister is most needed for. (In a recent newspaper, an experiment of an electronic congregation on the internet was advertised – such an impersonal priest might have the same hi-tech relieving effect.)

Elizabeth, Hooper's wife-to-be, accepts the situation as well, and remains faithful to him. Although she shrinks from the idea of marriage, she does not shrink from human responsibility. At the end of their decisive conversation she 'cover[s] her eyes' (1258) – both in shock and in sympathy – though she is decent enough not to put on a black veil herself. Afterwards – as it can be suggested from the last images we get of her – she treats him as if he had entered some strange religious order (also requiring celibacy), or as if he had become seriously ill, as if, unwillingly, suddenly, all by accident, he had biologically 'grown' an ominous veil. Indeed, the veil, as the story unfolds, is more and more a part of the minister's body, hiding his face organically, the way his face hides his skull and his skull hides his brain. This might remind the onlooker – Elizabeth and the members of the congregation just as much as the reader – that one is nothing but thick layers of material, suffocating and covering whatever spirit one may have all through their mortal lives. This gives some hope for a faraway *apocalypse* – the word also meaning 'unveiling,' as Miller points out – making up for all of Hooper's gloom.

If the 'subtle power' that 'was breathed into his words' (1254) is taken seriously, it might be accepted that Mr. Hooper's gesture is an integral part of his holy office. In the Old Testament, parables manifest themselves not so much in a verbal way but predominantly in the lives of the individual prophets. The aspects of disorientation, eccentricity and madness are present, for example, in the well-known images of Jeremiah and the yoke on his neck or Ezekiel boiling the pot after the death of his

wife. It is never explicitly stated that Mr. Hooper is acting upon a divine call, but he says to Elizabeth that he can only explain himself 'so far as my vow may suffer me. (1257)' And later, when he is appointed to preach the election sermon for Governor Belcher, his speech is so powerful 'that the legislative measures of that year were characterised by all the gloom and piety of our earliest ancestral sway.' (1259) 'That year' is sometime between 1730–1741; the event historically places Hooper and makes him a contemporary of Jonathan Edwards. Thus Hooper, too, becomes a figure of the Great Awakening movement, trying to restore the original puritan aspect of Calvinism. No wonder, then, that he puts so much emphasis in his demonstration on the doctrine of innate depravity. 'Lo! on every visage a black veil! (1261),' he cries out before he dies and, as a 'veiled corpse, (ibid)' begins to 'moulder' (ibid) in his coffin. As if original sin were more important to be understood for the congregation than the saving grace. The thundering words of Jonathan Edwards' best known (though not most characteristic) sermon seem to suggest the same: 'O sinner. Consider the fearful danger you are in: it is a great furnace of wrath, a wide and bottomless pit, full of the fire of wrath [...] You hang by a slender thread, with the flames of divine wrath flashing about it [...] and you have no interest in any Mediator, and nothing to lay hold of to save yourself, nothing to keep off the flames of wrath, nothing of your own, nothing that you ever have done, nothing that you can do to induce God to spare you one moment.'<sup>5</sup>

These words of Edwards, as well as the sight of the veiled Mr. Hooper do make any congregation tremble. As Michael Colacurcio points out, 'by [Hooper's] standards, to be truly awakened is merely to know that no power on earth can ever violate the ineluctable moral secrecy of our sinful subjectivity, the "saved" man is simply the undeceived man, who knows that in this life he cannot truly know – or be known by – another' (338–339). Furthermore, commenting on Hooper's panic-reaction to the sight of himself in the mirror, spilling the glass of wine and rushing out to the darkness leaving the wedding party behind, Colacurcio says the following: 'On this point Jonathan Edwards and Edgar Poe would be in perfect agreement: the appropriate result of a truthful look might fairly be described as "horror"; the blackness within the self would correspond much more nearly to the darkness outside the wedding into which Hooper rushes ("for the Earth, too, had on her black veil") than to the cheery light inside the hall' (341).

However, if the aim of both Edwards and Hooper is the restoration of original Calvinist thinking, these fearful aspects must be part of their disorientation before reorientation. Reorientation to the Covenant of Grace, that is, to the doctrine that the mercy of God can never be humanly induced, provoked or deserved. Granting God absolute sovereignty, his grace can only come all of a sudden, by surprise, in astonishing and undeserved abundance. The shocking doctrine of the original

<sup>5</sup> From Jonathan EDWARDS: "Sinners in the Hands of an Angry God" (1741). in: *The Norton Anthology of American Literature*, Fifth Edition, ed. Nina BAYM, W.W. Norton & Co., New York, London, 1998. 480–481.



sin is to be accepted in preparation for the perhaps even more shocking, humanly illogical, overwhelming, all-embracing gesture of divine generosity. Mr. Hooper might take this so seriously that he entirely entrusts nobody else's but the divine hand with the task of the removal of the veil.

It is explicitly stated that he had become 'a very efficient clergyman' (1259) – but, besides his favourite topic of secret sin, no mention is made of the biblical passages he took under exegesis. Whether, for instance, he ever reflected on 'the veil of the temple' in a Good Friday sermon, as we read in Luke 24:45: 'And the sun was darkened, and the veil of the temple was rent in the midst'; or in Matthew 27:51: 'The veil of the temple was rent in twain from the top to the bottom.'<sup>6</sup> Such words spoken from behind an unremovable black veil must carry extraordinary significance, his veil becoming a semblance of the veil of the temple that Hooper chose to put on in order to show that only God's hand can rend it in twain. The minister might also be commenting on Moses who, coming down from the mountain with the tables of the commandments, covered his shining face with a veil. As Paul reflects on this, in his second letter to the Corinthians 3:7: 'so that the children of Israel could not steadfastly behold the face of Moses for the glory of his countenance which glory was to be done away with.' In this light, the veil becomes interpretable in the context of some mortal glory 'to be done away with,' shining on Mr. Hooper's face that has to be hidden so that it should not divert attention from the heavenly one. Or he wants to show a living example for the following verses of the very same chapter, 3:14-16: 'But their minds were blinded: for until this day remaineth the same veil untaken away in the reading of the old testament, which veil is done away in Christ. But even unto this day, when Moses is read, the veil is upon their heart. Nevertheless, when it shall turn to the Lord, the veil shall be taken away.'

Be it so – still, it must be noted, that behind his veil, Mr. Hooper has to go through serious suffering, sharing it with his converts who claim that 'before he brought them to celestial light, they had been with him behind the black veil (1259).' As suffering servant of the Lord, 'kind and loving, though unloved, and dimly feared (ibid),' he is in need of help from another biblical passage, the Letter to the Hebrews 10:19-22: 'Having therefore, brethren, boldness to enter into the holiest by the blood of Jesus, By a new and living way which he has consecrated for us, through the veil, that is to say, his flesh; And having an high priest over the house of God; Let us draw near with a true heart in full assurance of faith, having our hearts sprinkled from an evil conscience, and our bodies washed with pure water.'

Hawthorne's text allows no such open consolation to the Reverend Mr. Hooper or his congregation, yet the story offers the workability of a parable to its reader (or to its author, tortured by ambiguities). J. Hillis Miller observes the following: '... the text is like the black veil itself. The performative efficacy of "The Minister's Black Veil" lies in this similarity. It works. Like the veil, the story is a strange kind of effica-

<sup>6</sup> In all biblical quotations, I use the King James Version of the Holy Bible.

cious speech act. It is a way of doing things with proffered signs. But it does to undo, to take away foundation or authority from anything any reader can say of it.' (106.)

Authority, yes – but also authenticity? In a further bold attempt at reorientation with the help of the parable, the significance of a *personal* encounter with such a black veil of a text depends on whether the reader wants to 'face' it or 'deface' it, that is, to make it illegible or – acting upon a sudden impulse – to try it on. To make the text workable as a parable, one would be very much in need of that 'subtle power' which was breathed into the words of the Reverend Mr. Hooper. It is always Hooper, it seems, to be the right person to help all listeners, through the parable of his own story, the breath, gently playing with the veil above the minister's mouth, over his sad smile, becoming the breath of the whole text, gently stirring the veils in front of the readers. Reading (and writing) then might also be imagined as a special respiratory exercise, in which the inhalation of the 'breath' of a story results in inspiration which is followed by the exhalation of a new, veailable and available, yet non-avoidable, text.

#### Abstract

*Through the close reading of Nathaniel Hawthorne's story 'The Minister's Black Veil', taking into consideration J. Hillis Miller's and Michael Colacurcio's interpretations as well as Paul Ricœur's explanation of parables, the paper investigates the possibility of interpreting the story – as suggested by the subtitle – as a parable on which a powerful protestant sermon might be based. Remaining within the framework of Calvinist puritan preaching, the workability of such a parable is tested: to what extent it may perform its task of reorientation through disorientation and whether it can be imagined as a means of spreading the Gospel by any – veiled or unveiled – minister.*

#### Keywords

american short story, Nathaniel Hawthorne, protestant sermon, Michael Colacurcio, Paul Ricœur

#### Rezümé

*A dolgozat Nathaniel Hawthorne A lelkipásztor fekete fátyla című novelláját elemzi J. Hillis Miller és Michael Colacurcio interpretációi, valamint Paul Ricœur példázat-fogalma alapján. Arra keresi a választ, hogy lehet-e a novellát – mint alcíme sugallja – egy protestáns prédikáció alapjául szolgáló példázatnak tekinteni. A kálvinista és puritán kereteken belül maradva mennyiben képes a szöveg a ricoeuri értelemben vett dezorientáció révén reorientálni az olvasót, el lehet-e fogadni a novellát mint egy lelkipásztor sajátos igehirdetési módját?*

#### Kulcsszavak

amerikai novellairodalom, Nathaniel Hawthorne, protestáns prédikáció, Michael Colacurcio, Paul Ricœur

ÁGNES BERETZKY

---

## **The Two Harriets: Two Women Defying (Pre-)Victorian Conventions**

### **A Comparative Analysis of the Life, Thought and Influence of Harriet Lewin Grote (1792–1878) and Harriet Taylor Mill (1807–1858)**

Despite the title, nineteenth-century Britain saw at least three Harriets who were leading advocates of feminist ideas. *Harriet One* was Harriet Martineau who, despite her serious handicaps from early on, was a major figure integrating liberalism and individualist feminism. Being almost completely deaf, she compiled an individualism-based radical criticism of the position of women. Although she was paving the way, the present story is not about her, but her contemporaries, the two other Harriets. *Harriet Grote* was a leading political figure of the 1830s, who with her social influence played a major part in transmitting feminist ideas and in the fifties and sixties became part of the organised feminist movement herself. And the youngest of all was *Harriet Taylor Mill*, who, unlike Grote, has received ample attention from scholars, even if not so much in her own right, but owing to her relationship with and inspiration for John Stuart Mill.

Educated exclusively at home according to strict utilitarian standards by his godfather, Jeremy Bentham, and his father, James Mill, the young John met and conversed with the first thinking woman in his life in the person of Harriet Grote. But only a few years later, it turned out to be the other Harriet, Harriet Taylor, who would be the first and only woman he could truly befriend and love till his death.

The present essay aims at contrasting these two remarkable women's lives, thoughts, and influence on John Stuart Mill among others, together with the remedies they offered for women's grievances. It aims to prove that John Stuart Mill's ideas in his fight for above all the equality of women eventually coincided with those of Harriet Grote. Harriet Taylor, on the other hand, by endorsing the even more radical concept of female independence, defied not only all traditional Victorian vocations, but also her husband's stern belief that an anticipated woman's goal would continue to be to 'adorn and beautify life' by sharing her husband's occupations and interests.<sup>1</sup>

Harriet Grote, née Lewin, was born in 1792 in Ridgeway, near Southampton, into a well-to-do family of twelve, the daughter of a retired employee of the East In-

<sup>1</sup> ROSSI, Alice S. (ed.): *John Stuart Mill & Harriet Taylor, Essays on Sex Equality*, Chicago, University of Chicago Press, 1970, 23.

dia Company, and Mary Hale, a 'totally undeveloped and uninteresting character.'<sup>2</sup> Similarly, although fifteen years later, Harriet Taylor Mill, née Hardy, came into a lower aristocratic home of a London surgeon as the middle child out of seven. Sharing the fate of most upper-class women at that time, she was largely self-educated to become – according to Carlyle – 'a living romance heroine,'<sup>3</sup> who was quick to attract attention, but also strong-minded with an unwillingness to submit.

By contrast, the education of Harriet Lewin (the future Mrs. Grote) was left to a succession of much disliked governesses and, fortunately, also to her father, who was devoted to music and French literature; Harriet would become an accomplished pianist and mastered the cello. Equally unconventional in ambition, her personality was also dominant, so much so that within the family she was referred to as *The Empress*.

Although both women were striking in appearance, tall and slight, uniquely beautiful and high-spirited, they fought hard to marry their hearts' desire. After moving to Beckenham, Harriet Lewin encountered, attracted and magnetised the neighbouring resident, the antique scholar and political radical, George Grote. A man of strong character and self-control with Benthamite utilitarianism fully endorsed, Grote expected his future wife, who had also been preparing herself by serious studies, to share his interests. 'Her appetite for knowledge'<sup>4</sup> was one of the chief attractions she possessed in George Grote's eyes, who guided her through utilitarian ethics, radical politics, Malthusianism and atheism, and the direction of her thinking was largely to be set for the remainder of her life. On a March morning in 1820, having been acquainted for five years and engaged for another two in order to obtain his future father-in-law's consent in vain, at the age of twenty-eight, Harriet Lewin and her beloved George eloped and married 'early enough for her to sit at her usual place at the breakfast table.'<sup>5</sup>

The path of the other Harriet, Harriet Hardy, to a relationship of loving equals took even longer. At eighteen she was already united with John Taylor, a pharmaceutical wholesaler, eleven years her senior, 'a most upright, brave, honourable man, but without the intellectual or artistic tastes which would have made him a companion' for his wife.<sup>6</sup> Thomas Carlyle's characterisation of him as a 'dull element,'<sup>7</sup> though less fair, may also contain some truth. He devoted a great amount

<sup>2</sup> LADY EASTLAKE (Rigby, Elizabeth): *Mrs. Grote, A Sketch*, London, John Murray & Albermarle str., 1880, 27.

<sup>3</sup> HAYEK, Friedrich A.: *John Stuart Mill and Harriet Taylor, Their Correspondence and Subsequent Marriage*, Chicago, University of Chicago Press, 1951, 82–83.

<sup>4</sup> GROTE, Harriet: *The Personal Life of George Grote*, John Murray & Albermarle str., London, 1878, 39.

<sup>5</sup> EASTLAKE: 40–42.

<sup>6</sup> MILL, John Stuart: *Autobiography*, USA, Seven Treasures Publications, 2009, 72–73.

<sup>7</sup> CARLYLE, T. to Carlyle, J.W. (17 January 1848).

carlyleletters.dukejournals.org/cgi/content/full/22/1/1t-18480117-TC-JWC-01?maxtoshow=&hits=10&RESULTFORMAT=&fulltext=17+january+1848+to+jane+carlyle&searchid=1&FIRSTINDEX=0&resourcetype=HWCIT (11/01/2016)

of time to the management of finances of the Unitarian congregation led by the strong-willed minister William Johnson Fox. It was the reverend who introduced John Stuart Mill to Harriet Taylor, already a mother of two sons, at a dinner party at the home of the Taylors in 1830.<sup>8</sup>

By that time Mill had been over his great identity crisis which helped him crystallise the view that his strict utilitarian education, albeit having the mission of improving human affairs, 'overlooked human beings.'<sup>9</sup> From such a realisation it naturally followed that he had to distance himself from his own father's and Bentham's views to a certain extent, and open his horizon towards Coleridge, Carlyle or Macaulay. This change seemed to be the precondition for his being able to befriend Harriet and eventually fall in love.<sup>10</sup> Mill alleged that 'it was years after my introduction to Mrs. Taylor before my acquaintance with her became at all intimate and confidential.'<sup>11</sup> The connection, nevertheless, seems to have been deeper, as from early on Mill visited the Taylors' home almost every night, which was facilitated by the remarkably tolerant John Taylor's going to his club. In 1833, however, the married couple separated enabling Harriet to see Mill at her convenience. This double game continued well until John Taylor's death in 1849. In 1851, after twenty-one long years of 'courtship,' Harriet and John were officially united.

Although both Harriets married scholars of the highest rank, they quickly overstepped the traditional Victorian feminine roles of ink fillers or hostesses by greatly enhancing their husbands' personalities. Harriet Grote's clever insights into character together with her remarkable conversational powers resulted in the fact that she was much more sociable than her utilitarian husband.<sup>12</sup> No wonder, as George Grote, James Mill's intimate friend and admirer, had upheld the unshakeable conviction that emotion and passion 'corrupt the intelligence.'<sup>13</sup>

Between 1832, when George Grote was elected to Parliament, and 1839, it was Harriet Grote who held together social bonds in the party of radical reformers, earning the title the 'queen of the Radicals.'<sup>14</sup> The philosophical radicals viewed the Whig government as a major obstacle to their legislative reforms, especially a greatly extended suffrage, frequent parliaments, and a secret ballot. Although the tactics advocated by Harriet and later adopted by the party to bring down the government failed, her old associate Francis Place claimed that 'she *was* the philosophic

<sup>8</sup> HAYEK: 36.

<sup>9</sup> ROBSON, John M. & STILLINGER, Jack (eds.): *The Early Draft of John Stuart Mill's Autobiography*, Urbana, University of Illinois Press, 1961, 103.

<sup>10</sup> He already held feminist views: 'the strength with which I held them was, I believe, more than anything else the originating cause of interest she felt in me.' MILL 2009: 120.

<sup>11</sup> MILL: 72.

<sup>12</sup> EASTLAKE: 43.

<sup>13</sup> PREYER, Robert O.: 'John Stuart Mill on the Utility of Classical Greece.' In: *Browning Institute Studies*, Vol. X, 1982/spring, 41-70, Cambridge University Press, Cambridge. 65.

<sup>14</sup> ROSSI: 15.

radicals.' Similar, though rather sexist praise came from Cobden: 'Had she been a man, she would have been the leader of a party.'<sup>15</sup> Harriet Grote, therefore, was much more than a skilful hostess in a men's club. Surprisingly, she stated otherwise in a letter to Madame de Tocqueville: 'Both of us have poured our *all* into the more precious *vessel* and have been content, *nay* proud, to efface ourselves for the sake of seeing another being shine more brightly. It is thus that the higher description of *womankind* invest their gifts, to draw back their rich reward.'<sup>16</sup>

Having terminated her active involvement in *men's* politics after Grote's refusal to seek re-election in 1841, she renewed her interest in the arts as a practising musician herself, and became a most liberal patron of artists (supporting, for instance, the composers Mendelssohn and Liszt).<sup>17</sup> She also indulged her love of travel, primarily to France, where she not only befriended Alexis de Tocqueville, but spent weeks proofreading and discussing his upcoming book, *L'Ancien Régime et la Révolution*. The French philosopher also paid attention to Harriet Grote's writings, her pamphlet on poverty<sup>18</sup> among others, which received the following praise: 'I encounter in your work the good sense of the English economists, only sharpened and coloured by the intelligence and imagination of a woman, of which it is often of very great need.'<sup>19</sup>

Besides, Harriet Grote turned to be a most skilful manager of the landed property in an era during which no property rights existed for women. 'Two streams of human purpose in which I myself take the greatest interest – art and political action,'<sup>20</sup> sounded her conviction which she lived up to.

Similarly to Mrs. Grote, Mrs. Mill's rich emotional life, practical wisdom and her sophisticated artistic taste largely contributed to the creation of a partnership of two equally open minds (yet with very different educational backgrounds). All the more so, since Mill's utilitarian education neglected both social and emotional skills, as his father considered any kind of passionate emotion a sort of madness.<sup>21</sup>

Regarding the social consequences, however, whereas the union of the Grotes opened up new horizons of political and social cooperation for both husband and wife within the philosophical radical circle, Harriet Taylor and John Stuart Mill's marriage bore very different fruit. Although both lovers claimed they had not been intimately related before marriage, their behaviour scandalised their friends. Owning to the gossip, they had already largely withdrawn from society before the wed-

<sup>15</sup> BUCKLEY, Jessey: *Joseph Parkes of Birmingham and the Part which he Played in Radical Reform Movements from 1825 to 1845*, London, Methuen, 1926, 151.

<sup>16</sup> EASTLAKE: II9

<sup>17</sup> Ibid. 82.

<sup>18</sup> Harriet Grote's *The Case of the Poor among the rich fairly stated by a Mutual Friend* was published in 1850 stressing the need for the alleviation of poverty as well as the inviolability of property rights.

<sup>19</sup> Tocqueville to Mrs Grote, 24 July, 1850. In: BOESCHE, Roger (ed.), *Alexis de Tocqueville: Selected Letters on Politics and Society*, University of California Press, 1985, 250.

<sup>20</sup> EASTLAKE: 98.

<sup>21</sup> COSS, John Jacob: *Preface to the Autobiography of John Stuart Mill*, New York, 1924, 34.

ding, which was only intensified by real or perceived personal remarks toward Harriet by Mill's mother and some of his siblings, resulting in further estrangement.<sup>22</sup> Moreover, as we have seen, John had already been moving away from the Philosophical Radicals after his nervous breakdown. Not having been aware of this, it seemed logical for the circle to put the entire blame on Harriet for weakening her husband's attachment and loyalty towards the utilitarian cause. Several members, like Harriet Grote, though once a friend, could not reconcile herself to Mill's 'ambiguous relations with the radical wife of a dry-salter' (John Taylor), let alone their marriage, which led to the termination of all relations.<sup>23</sup>

Although John Stuart Mill retained his affection for George Grote,<sup>24</sup> Harriet Taylor did not refrain from sharp criticism: 'Grote always paints his fine acquaintances couleur de rose [...] the gentility class weak in moral[s], narrow in intellect, timid, infinitely conceited and gossiping. There are very few men in this country who can seem other than more or less respectable puppets to us.'<sup>25</sup>

The estrangement was fuelled by two factors: first, that the radical Harriet Taylor,<sup>26</sup> rather disgusted with existing institutions, was flirting with socialist philosophy; and second, that from early on she had been supporting an overlapping, yet different society, that of the more unconventional and more artistic Unitarian Radicals. Unlike the Philosophical Radicals, the Unitarians were sceptical about the legislative reform and advocated a personal and a more radical social change instead.<sup>27</sup>

While differing about the means of reform, it is a fact, nevertheless, that both the philosophical radical *Westminster Review* and the Unitarian journal, the *Monthly Repository* were championing the cause of women. It was exactly these two forums where Harriet Taylor Mill could expound her views on the situation of women and their position in marriage.

<sup>22</sup> JACOBS, Jo Ellen: *The Voice of Harriet Taylor Mill*, Bloomington, Indiana University Press, 2002, 117.

<sup>23</sup> WILSON, Mona: 'Eccentric Englishwomen: H. Mrs. Grote.' *Spectator*, 23 April, 1937. archive.spectator.co.uk/article/23rd-april-1937/9/eccentric-englishwomen-h-mrs-grote

Thomas Carlyle also turned negative, often ironic about the couple: writing about Mill's 'having fallen *desperately in love* with some young ill-married philosophic Beauty (yet with the *innocence* of two suckling doves), and being lost to all his friends...' (Carlyle, T. to Carlyle, J. W., 21 May 1834) carlyleletters.dukeupress.edu (11/01/2016). Harriet Taylor quickly became the 'dangerously looking woman [...], engrossed with dangerous passion.' (Carlyle, T. to Carlyle, John, 12 January 1835) carlyleletters.dukeupress.edu (11/01/2016)

<sup>24</sup> PREYER: 66.

<sup>25</sup> HAMBURGER, Joseph: *John Stuart Mill on Liberty and Control*, Princeton, Princeton University Press, 2001, 25.

<sup>26</sup> In an undated, yet most probably early memorandum titled 'Popular fallacies' she pointed out the following 'false beliefs': 'That the great object of women's life is love. That the chief objects and enjoyments in life of mankind are and should be the legalized propagation of the species and the education of their young. [...] That the exercise of sexual functions is in any degree a necessity. (It is a matter of education.) That the Bible is Holy.' HAMBURGER: 26.

<sup>27</sup> JACOBS, Jo Ellen, 'The Lot of Gifted Ladies Is Hard.' *Hypatia*, Vol. IX., No. 3, 1994/summer. 149.



As early as 1832 Harriet compiled a finally unpublished draft on the issue for her lover, John Stuart Mill. With heightened tone and very persuasive writing she stated emphatically that regarding the two sexes ‘there is equality in nothing now – all the pleasures such as they are being men’s & all the disagreeables & pains being women’s.’ Marrying, she argued, constituted the sole aim not only of female education, but of women’s entire life. Therefore most marriages lacked ‘any real sympathy,’ ‘enjoyment,’ or ‘companionship.’ The quickest remedy to avoid this dismal reality of marriage, she believed, was the promotion of education, ‘the means of all good.’ However, for those already ill-married, she suggested the idea of the most radical divorce, *without any reason assigned*. On the whole, she asked the equally radical question that ‘what evil could be caused by, first placing women on the most entire equality with men, as to all rights and privileges, civil and political, and then doing away with all laws whatever relating to marriage?’<sup>28</sup> This sketch not only reflects a radical independence of thought, but also a utopian belief in the education and moral development of women.

‘The motif of my life is progress. To do what I can for “progress of the species”,’ sounded Harriet Taylor Mill’s credo, which she intended to follow with iron determination. In the third chapter of John Stuart Mill’s revised *Political Economy*, which is attributed to her collaboration, Harriet Taylor Mill’s confidence in moral development was extended to refer to the whole working-class. It argued that the poor ‘cannot any longer be governed or treated like children,’ and even that sufficient intellectual and moral progress will make people unselfish. Namely, the departure from the state of ignorance would and *must* result in a ‘growth of good sense’ together with ‘provident habit of conduct.’<sup>29</sup> However, her unshakeable utopianism was too much for Mill. ‘I cannot persuade myself,’ he wrote to Harriet, ‘that you do not greatly overrate the ease of making people unselfish. Granting that in “ten years” the children of a community might by teaching be made “perfect” it seems to me that to do so there must be perfect people to teach them [...] all our plans would fail from the impossibility of finding fit instruments [...].’<sup>30</sup>

Harriet Taylor Mill’s most significant written contribution to the cause of women was undoubtedly her *Enfranchisement of Women*, published in the *Westminster Review* in 1851. Compared to her earlier, already discussed contributions, the *Enfranchisement* was clearly radical, arguing that ‘we are firmly convinced that the division of mankind into two castes, one born to rule over the other is [...] an unqualified mischief’. The writing also contained universalistic-utopian statements regarding the subordination of women, which, according to the author, forms a ‘bar, almost insuperable, while it lasts, to any really vital improvement, either in the character

<sup>28</sup> HAYEK: 76–78. The entire text is quoted verbatim.

<sup>29</sup> DEUTSCHER, Penelope: ‘When Feminism is “High” and Ignorance is “Low”: Harriet Taylor Mill on the Progress of the Species.’ *Hypatia*, Vol. XXI, No. 3, Summer 2006. 141.

<sup>30</sup> Mill to Harriet Taylor Mill: 21 March, 1849. [oll.libertyfund.org/titles/mill-the-collected-works-of-john-stuart-mill-volume-xiv-the-later-letters-1849-1873-part-i](http://oll.libertyfund.org/titles/mill-the-collected-works-of-john-stuart-mill-volume-xiv-the-later-letters-1849-1873-part-i) (11/01/2016)



or in the social condition of the human race.' Further on, Harriet Taylor Mill dismissed the argument that the position of women in mid-nineteenth century-Britain corresponded more to their capabilities than to social prejudices and 'idolatry.' She also believed freedom of occupation and women's contribution to the family budget to be far superior to the concept of sole male earners or their possible wage loss, and maintained the view that 'guarding women from the hardening influences of the world' was equivalent to their seclusion, which was unacceptable. The core of all evils according to the author lay in the fact that 'power makes itself the centre of moral obligation'; therefore, once bereft of exclusive power over women, men will also grow, as with equal educational rights wives will encourage their husbands' moral and intellectual development. Finally, being the prophetess of female independence, Harriet Taylor Mill attacked the views of moderate reformers of the women's cause, including those of her own husband, insisting on married women's intellectual and financial independence by working outside the home rather than being educated companions of their husbands. 'Habits of submission make men as well as women servile-minded' was the author's verdict, so female emancipation, she insisted, would necessarily follow.<sup>31</sup>

And it did follow, albeit slowly. Unlike Harriet Taylor Mill, who focused on words, Harriet Grote turned to be equally a woman of action: she not only sympathised with, but also participated in the organised feminist movement as it emerged in Britain during the 1850s and 1860s. Owing to her assertiveness, she supported the reform of the married woman's property law with words and deeds alike. Although she stated in an essay titled 'The Law of Marriage' (1855) that 'women's rights is nothing, but a phrase,'<sup>32</sup> she insisted that the best and quickest remedy should be 'that the woman should possess absolute control over her own property, married or single.'<sup>33</sup> Her optimism concerning a brighter future for women was fuelled by two assumptions: firstly the growing female impatience and self-consciousness, and secondly her perception of an increasing public awareness of the 'wrongs of women.' In her essay, however, Harriet Grote avoided radical tones, as, in line with other moderate reformers, she interpreted women's rights within the frame of the male-female relationship, stressing – unlike Harriet Taylor – the necessity of the equality of the two sexes, rather than female independence.<sup>34</sup>

In the following years Harriet Grote set out to found the Society of Female Artists (1857), and regretted not being thirty years younger and the leader of the women's movement. In 1866 she signed the Women's Suffrage Petition and was

<sup>31</sup> TAYLOR, Harriet, 'The Enfranchisement of Women, 1851.' Westminster and Foreign Quarterly Review, 1851/07, Woman's Rights Tracts, No. 4, Syracuse, 1852. <http://www.public.coe.edu/~theller/soj/u-rel/htmill.html#Editor> (11/01/2016)

<sup>32</sup> GROTE, Harriet: *Collected papers (Original and Reprinted) in Prose and Verse, 1842–1862*, London, J. Murray, 1862. 287.

<sup>33</sup> Ibid. 285.

<sup>34</sup> Ibid. 290–292.

instrumental in bringing about the first public meeting organised by the London National Society for Women's Suffrage as member and speaker in 1869.<sup>35</sup>

The same year, 1869, saw the publication of John Stuart Mill's bitter attack on male hegemony: *The Subjection of Women*. Although his beloved wife, Harriet Taylor Mill could not be involved in writing, having passed away eleven years before, her influence is crystal clear in the book's thesis showing not only the mental capacities of a woman, but the benefits of a marriage of two equals.<sup>36</sup>

Though Harriet Grote's health had suffered from an almost fatal fever following the premature delivery in 1821 of an only child (who died after a week), over time she acquired a rather strong constitution and out-lived not only Harriet Taylor Mill, but John Stuart Mill as well. Despite not having been on speaking terms with the latter, she lamented his death with 'poignant sorrow' as 'an old friend,' having him join in the illustrious – and for her consoling – company of Mendelssohn and Alexis de Tocqueville.<sup>37</sup>

Harriet Grote died at the age of eighty-six in 1878, having been able to witness a partial victory of women in Britain while voting at the local elections.

### Abstract

*The two Harriets may be regarded as true manifestations of what women were capable of doing in a marriage of equals despite the lack of proper education. Harriet Taylor, especially in light of her relationship with and inspiration for John Stuart Mill, has received ample attention from scholars in sharp contrast to her contemporary, nearly as radical, yet no friend, Harriet Grote. Having been a largely self-educated follower of Benthamite Utilitarianism herself, Grote not only earned the title 'The Queen of the Radicals' from early 1820's until the disillusionment of the group in 1839, but she was one of the first thinking women, if not the very first the young Mill could meet and discourse with. By contrasting the two radical thinkers' lives, experiences and thoughts on the situation of women and the offered remedies, the present essay aims to prove that John Stuart Mill's ideas in his fight for above all the equality of women eventually coincided with those of Grote. Harriet Taylor, on the other hand, by endorsing the even more radical concept of female independence, defied not only all traditional Victorian vocations, but also her husband's stern belief that an anticipated woman's goal would continue to be sharing 'fully and intelligently' her husband's occupations and interests.*

<sup>35</sup> CRAWFORD, Elizabeth: *The Women's Suffrage Movement: A Reference Guide 1866–1928*, London, University College London, 1999, 10.

<sup>36</sup> JACOBS (1994): 145.

<sup>37</sup> EASTLAKE: 146.

### Keywords

Harriet Taylor Mill, Harriet Grote, John Stuart Mill, Thomas Carlyle, Benthamism, Utilitarianism/utilitarizmus, Philosophical Radicals, Unitarian Radicals, Equality of women, Female independence, Female Utopism.

### Rezümé

*A „két Harriet” élete és munkássága annak a példája, mire voltak képesek egyes (pre)-viktoriánus nők annak ellenére, hogy nem részesülhettek magas szintű intézményes oktatásban: Harriet Taylor már csak John Stuart Millhez fűződő kapcsolata miatt sem kerülhette el a kutatók figyelmét, ami nem mondható el kortársáról, a hasonlóan művelt Harriet Grote-ról. A méltatlanul mellőzött Grote mint a korai utilitarizmus egyik első női képviselője számottevő, aki nemcsak a „Radikálisok Királynője” címet érdemelte ki, hanem komoly inspirációt is jelentett többek között a fiatal Mill számára.*

*Jelen tanulmány célja a két Harriet életének és elsősorban a női kérdéssről kifejtett gondolatainak kontrasztív elemzése, és annak igazolása, hogy a kiváló filozófus és aktivista John Stuart Mill női egyenjogúságról vallott elképzelései valójában Harriet Grote nézeteiből álltak közelebb. Szeretett felesége, egyben műzsája, Harriet Taylor Mill eközben kettejükön túllépve, a korában ultraradikálisnak számító női függetlenség szószólójává vált.*

### Kulcsszavak

Harriet Taylor Mill, Harriet Grote, John Stuart Mill, Thomas Carlyle, utilitarizmus, női egyenjogúság, nők függetlensége, utópista nőjogi aktivizmus.

ZSÓFIA VASADI

## The Japanese Setting in the 2006 Film Adaptation of *As You Like It*: Kenneth Branagh's Japanese (G)Arden

### Introduction

In this paper I propose to consider the 2006 film version of Shakespeare's *As You Like It*,<sup>1</sup> directed by Kenneth Branagh, with special emphasis on the significance of the film's Japanese setting. Branagh mixes elements of two entirely separate cultures, but for what reason? One of the main points of my research will be to try to come up with evidence that the Japanese setting adds meaningfully to the interpretation of the well-known play. An appreciation of the function of traditional Japanese motifs, the use of sets that depict particular periods of time and the choice of actors in the film are all aspects that should be considered in order to recognise how the Japanese setting throws new light on Shakespeare's comedy.

In my research I relied on several interviews with the director himself, in addition to some critical reviews that were published around the time of the film's release. I will also consider those scenes of the original play which seem to have special relevance in the adaptation. Presuming that the selection of some of the lines is in connection with Branagh's choice of setting, we will see how the Japanese setting gives new meaning to them.

Even though Branagh stated that the setting of the film is nineteenth-century Japan, it resembles more a stereotypical Asian country with mixed elements from several cultures rather than a specific place.<sup>2</sup> For some reason, the characters practice the Chinese art of *tai chi*,<sup>3</sup> and we can recognise some more or less hidden Indian elements as well.<sup>4</sup> But why does the setting matter at all? One could argue – as have those critics who wrote negative reviews of the film – that the whole point of Branagh's choice of setting is to prove that the Bard's tale could be placed anywhere, and it would not alter its meaning at all. After all, even the title of the play

<sup>1</sup> *As You Like It*. Dir. Kenneth BRANAGH. Perf. Bryce Dallas Howard, David Oyelowo, Kevin Kline, Alfred Molina and Romola Garai. The Shakespeare Film Company, 2006. Film.

<sup>2</sup> *Branagh Adapts And Directs Shakespeare's 'As You Like It' Debuting Aug. 21, On HBO*. 16 July, 2007. [starpulse.com](http://starpulse.com). 4 January 2015. Web.  
[starpulse.com/news/index.php/2007/07/16/branagh\\_adapts\\_and\\_directs\\_shakespeare\\_s](http://starpulse.com/news/index.php/2007/07/16/branagh_adapts_and_directs_shakespeare_s) [1 June 2016].

<sup>3</sup> 43:08–43:22 and 44:14–44:27 *AYLI* (Film). The indicated time references are valid for the 122:37 minute-long version which begins with the Medusa Motion Picture logo.

<sup>4</sup> KLETT, Elizabeth. 'Dreaming of Orientalism in Kenneth Branagh's *As You Like It*.' *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation* III.2 (2008). [borrowers.uga.edu/781856/show](http://borrowers.uga.edu/781856/show) Web [22 Nov. 2014].

carries this meaning. As far as I am concerned, this view rather simplifies Branagh's choice of environment, and I assume that setting the play in a Japanese environment makes more sense than we would think at first. Consequently, the critics who trashed the film did not look beyond the surface, and made rash decisions when depicting the film as one of the worst Shakespeare film adaptations.

### *The Meiji era and crosstalk<sup>5</sup>*

At the beginning of the film, we receive some information about the environment and the time of the events. An important piece of information that stands out is that the era of the film is the time of the Meiji Restoration. This period in Japan's history is the time of modernisation, when, after hundreds of years of isolation, the country opened its doors to the outside world under the reign of Emperor Meiji. The court started copying Western attires, with average citizens soon doing the same. The most important goal of the Emperor (and of the whole era) was to avoid being colonised by Western empires. The best way to do this was to put the emphasis on developing an independent Japanese industry. The start of industrialism meant a complete change of life for almost every agricultural worker. This change of attitude at court and politics could not be felt immediately in the countryside, but it had a long-term effect on Japanese society, the impact of which can be seen even today.<sup>6</sup>

Re-setting Shakespeare's *As You Like It* in a time of confusion provides many insights we would not necessarily expect. The clash of opposite cultures is clearly outlined in the film with the use of different elements of both worlds. If Branagh's purpose was to show how different the people of these worlds – city and countryside – were, he succeeded splendidly. In Act 3 Scene 2 of the play, Touchstone talks to Corin about pastoral life:

CORIN And how like you this shepherd's life, Master Touchstone?

TOUCHSTONE Truly, shepherd, in respect of itself, it is a good life; but in respect that it is a shepherd's life, it is naught. In respect that it is solitary, I like it very well; but in respect that it is private, it is a very vile life. Now in respect it is in the fields, it pleaseth me well; but in respect it is not in the court, it is tedious. (...) <sup>7</sup>

<sup>5</sup> *Crosstalk*: when there is another, sometimes hidden meaning or connotation to a word or act other than it's original, similarly to intertextuality, but without the textual limitations.

<sup>6</sup> For an in-depth discussion of the Meiji era, see BEASLEY, W. *The Meiji Restoration*. Stanford: Stanford University Press, 1972. Print.

<sup>7</sup> Hereafter I will use parentheses to indicate that some of the original lines are missing from the script.

Hast any philosophy in thee, shepherd?

CORIN No more but that I know the more one sickens the worse at ease he is; and that he that wants money, means and content is without three good friends; that the property of rain is to wet and fire to burn; that good pasture makes fat sheep; and that a great cause of the night is lack of the sun; (...)

TOUCHSTONE (...) a natural philosopher. Wast ever in court, shepherd?

CORIN No, truly.

TOUCHSTONE Then thou art damned.

CORIN Nay, I hope.

TOUCHSTONE Truly, thou art damned, like an ill-roasted egg, all on one side.

CORIN For not being at court? Your reason?

TOUCHSTONE Why, if thou never wast at court thou never sawst good manners; if thou never sawst good manners then thy manners must be wicked, and wickedness is sin and sin is damnation. Thou art in a parlous state, shepherd.

CORIN Not a whit, Touchstone. Those that are good manners at the court are as ridiculous in the country as the behaviour of the country is most mockable at the court. You told me you salute not at the court but you kiss your hands. That courtesy would be uncleanly if courtiers were shepherds.

TOUCHSTONE Instance, briefly. Come, instance.

CORIN Why, we are still handling our ewes, and their fells, you know, are greasy.

TOUCHSTONE Why, do not your courtier's hands sweat? (...)

CORIN Sir, I am a true labourer. I earn that I eat, get that I wear; owe no man hate, envy no man's happiness; glad of other men's good, content with my harm; and the greatest of my pride is to see my ewes graze and my lambs suck.

TOUCHSTONE That is another simple sin in you: to bring the ewes and the rams together and to offer to get your living by the copulation of cattle; (...) (AYLI 3.2.11-77)<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Hereafter I will quote the text of *As You Like It* from SHAKESPEARE, William. *The Arden Shakespeare – As You like It*. Ed. Juliet Dusinberre. London: Thomson Learning, 2006. Print.

Here we can see the characters as the embodiments of pre-modernisation and post-modernisation in Japan.<sup>9</sup> Corin himself expresses that he does not understand the ways of the court, which here can mean the source of the modernisation policy. He even says that he finds the tradition of kissing hands – which people at court practise – a strange way of greeting. This statement in a Japanese environment tells us even more than it probably would in any other, since we can imagine how strange such a greeting must have been for a Japanese shepherd of the Meiji era (who was used to bowing as a sign of respectful greeting). He even goes on to describe the silliness of the custom, saying that a shepherd's hands would be too dirty and hard to practise hand-kissing. In a comical scene, Touchstone, here the embodiment of a courtier of the Meiji era, tries to convince Corin of the custom's usefulness, the existence of which is questionable at best. Touchstone claims that one does not know good manners until one has been to court. This statement is also ridiculed by the shepherd. Japan has been struggling with this clash of traditional Japanese and imported Western values ever since the country opened its harbours to the Western world, which makes it doubtful whether there would be many other historic places or times that would better serve the comical purpose of this conversation.

### *Oriental elements in Branagh's As You Like It*

The multicultural aspects of the film should be considered in order to shed light on the reasons for re-setting the play to Japan. Although in Branagh's film we can find distinctly non-Japanese elements in some scenes (e.g. *tai chi*, Figure 5), the traditional Japanese motifs are dominant. The three quintessentially Japanese concepts are the *kabuki* theatre,<sup>10</sup> the *sumō* fight<sup>11</sup> and the appearance of the *ninjas*.<sup>12</sup> Interestingly, all three of these can be seen at the beginning of the film. After the first scene, the only things that remind us that we are in Japan are a couple of well-placed objects (such as a samurai sword at Orlando's side), cuts to a *Shinto* gate,<sup>13</sup> and some of the costumes.<sup>14</sup>



Figure 5: Touchstone doing tai chi

<sup>9</sup> 58:20–59:00 *AYLI* (Film).

<sup>10</sup> 02:20–03:25 *AYLI* (Film).

<sup>11</sup> 16:59–17:37 *AYLI* (Film).

<sup>12</sup> 03:30–3:48 *AYLI* (Film).

<sup>13</sup> 43:38 *AYLI* (Film).

<sup>14</sup> Silvius and Phoebe are in attires that somewhat resemble the clothing that peasants wore in nineteenth-century Japan.





Figure 1: Duke Senior in Western attire



Figure 2: Duke Frederick in Japanese style clothing

In a play that problematises identity through cross-dressing, the choice of the characters' costumes is especially relevant. This is also apparent in Branagh's presentation of the two Dukes (Figures 1 and 2). It is not a coincidence that Brian Blessed plays both Duke Senior and Duke Frederick, but in very different attires: whereas the old Duke insists on wearing the Western style of garments, the usurper Duke embraces Japanese culture and wears the traditional warrior clothing.<sup>15</sup> We could of course interpret this difference in another way, by saying that Duke Frederick refuses what would have been viewed as the modern way of dressing in nineteenth-century Japan, when Western attire was the privilege of the elite. But whichever view we take, the two Dukes will complement and set off each other, like *yin* does *yang*. This, and the fact that we know that both Dukes are played by the same actor, suggest that they are not only opposites and each other's complements, but they are one and the same. This way Duke Frederick could be seen as the Old Duke's shadow-self,<sup>16</sup> especially since Branagh added the scene of the usurpation, when they stare into each other's eyes, after which Duke Frederick emerges as the winner.<sup>17</sup> The traditional Japanese costumes – other than



Figure 3: The two main actors wearing traditional Japanese attires at the wedding scene

<sup>15</sup> KLETT (2008). According to the Arden edition, it was a usual practice in Elizabethan theatre to assign more than one role to actors, and in modern adaptations, it is common that the same actor plays both Dukes (DUSINBERRE 355–358).

<sup>16</sup> In Jungian psychology shadow-doubles are the unconsciously restrained and rejected personalities, often the opposites of the conscious personalities (JUNG, C. G. 'Archetypes and the Collective Unconscious.' Ed. Sir Herbert Read, Michael Fordham, Gerhard Adler, William McGuire. *The Collected Works of C. G. Jung* (Volume 9, Part 1). Princeton, NJ: Princeton University, 1959. Print).

<sup>17</sup> 03:48–04:00 *AYLI* (Film).



in the case of the two Dukes – are not the attires of choice for the film, and they are only worn by the main actors at the wedding scene (Figure 3).

As for the objects seen in the film, there are many Japanese ones, especially at the beginning. Right in the first scene we see a kabuki performance with *koto* (a Japanese stringed instrument),<sup>18</sup> and a strange mixture of samurai and *ninja* attack. What was confusing for the Japanese viewers themselves is that the *ninjas* are led by Duke Frederick, who is dressed in samurai warrior clothing.<sup>19</sup> The aforementioned *ninjas* are also not in *seiza* when in front of the Duke,<sup>20</sup> but are lying face-down for some reason. The wrestling scene here is a *sumō* fight, but, strangely, the guardians, who before were *ninjas*, wear *kendō* outfits.<sup>21</sup> In the wedding scene, one of the extras can be seen playing a guitar, which, of course, is not a native instrument of Japan. These inconsistencies mentioned above were the main reason why the film was not warmly welcomed in Japan.<sup>22</sup> Branagh is also inconsistent in using the Japanese non-verbal traditions. There is a scene when William waves Audrey forward in the Western style,<sup>23</sup> the opposite of how Japanese people wave somebody forward, with their palms facing the ground. We will see later on that these little inconsistencies are not coincidental, and Branagh makes up for them by broadening the possible interpretations of the Japanese theme. Of course, there are Japanese style fans, parasols and *ukiyo-e* present in the film,<sup>24</sup> but their function might be to remind us that we are supposed to be in Japan, even when nothing else looks Japanese (Figure 4). It is interesting that these are the objects that are probably best-known to Europeans, since these were popular knick-knacks of the nineteenth-century Western aristocracy. An interesting solution for the letters Orlando writes to Rosalind is that these only contain Rosalind's name in Japanese in *shodō*,<sup>25</sup> just like her necklace does. This way Orlando expresses his love for Rosalind not only by writing poems, but by painting beautiful calligraphy of her name.<sup>26</sup>



Figure 4: Rosalind and Celia holding Japanese style fans

<sup>18</sup> A Japanese stringed instrument.

<sup>19</sup> ケネス・ブラナー: お気に召すまま [Kenneth Branagh: *As You Like It* (Review)] Web. 5 January 2015 drive. [google.com/drive/folders/oB--hUDHWp5XiZExuckM2Y3VxLUE?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/oB--hUDHWp5XiZExuckM2Y3VxLUE?usp=sharing) [27 August 2017].

<sup>20</sup> The traditional way of sitting in Japan.

<sup>21</sup> A Japanese martial art, 14:05 *AYLI* (Film).

<sup>22</sup> ケネス・ブラナー: お気に召すまま [Kenneth Branagh: *As You Like It* (Review)].

<sup>23</sup> 31:52 *AYLI* (Film).

<sup>24</sup> Japanese woodblock paintings.

<sup>25</sup> Japanese calligraphy.

<sup>26</sup> 55:35 *AYLI* (Film).

As for the religious aspect of Japan, Branagh makes sure that both Shintō and Buddhist motifs are present in the film. These two religions live side-by-side in the film, just like in the lives of the Japanese. The entrance of Arden is guarded by a Japanese *torii*, a red Shintō gate, which already alludes to the idea that the forest of Arden is a magical place. In the garden, the refugees, Rosalind, Celia and Touchstone, meet a Buddhist monk who shows them the way.<sup>27</sup> He does this literally and figuratively as well, since Arden is the place where all three of them find love. At the end of the film, this monk is the one helping Duke Frederick, whose enlightenment, just like the Buddha's, is represented with him sitting under a tree. Buddhism is also present in the film through one of its schools, Zen Buddhism. Celia is with Rosalind in a Zen *karesansui*,<sup>28</sup> a Japanese rock garden. There is a *tōrō* here as well, which is a Japanese stone lantern, to be found in Buddhist temples or Shintō shrines. Another reference to Buddhism in the film is a crosstalk between the original Shakespearean text and the setting when Rosalind talks to Orlando about a past lover she drove to enter a monastery:

...that I drave my suitor from his mad humour of  
love to a living humour of madness, which was to  
forswear the full stream of the world and to live in a  
nook merely monastic. (AYLI 3.2.400–403)

Here the setting again provides extra meaning to the lines, since because of the Japanese context, we can immediately think of a Buddhist monk. By examining the most important Oriental elements in the film one by one, we see that all of these have their own functions, and were placed very carefully. Some of them only mean to signal the Oriental setting, but most allude to a deeper meaning.

### *Branagh's 'non-traditional' casting*

After the multicultural aspects, let us consider the multiracial aspects of the film. Kenneth Branagh himself states in an interview that race was not an issue for him when casting for the roles of his films.<sup>29</sup> Accordingly, in *As You Like It*, two black actors play the quarrelling brothers (David Oyelowo stars as Orlando, and Adrian Lester plays Oliver). This is not the first time that Branagh has cast a black actor in a role that is traditionally played by white actors, since in the 1993 version of *Much Ado About Nothing* Denzel Washington plays Don Pedro, and in the 2000 adaptation of *Love's Labour Lost* Adrian Lester stars as Dumaine. In contrast, Lisa M. Anderson

<sup>27</sup> 32:31–32:54 AYLI (Film).

<sup>28</sup> This *karesansui* can also be seen in another scene, 41:55–43:06 AYLI (Film).

<sup>29</sup> tediousoldfools. 'Kenneth Branagh talks Hamlet ~ Casting.' Online Video Clip. *Dailymotion*. Dailymotion, 9 Aug. 2009. Web. [dailymotion.com/video/x2wvxcf](http://dailymotion.com/video/x2wvxcf) [6 June 2016].

in her essay 'When Race Matters' – contributed to the volume *Colorblind Shakespeare: New Perspectives on Race and Performance* – argues that non-traditional casting is always an issue whatever a director may say. She contends that colour-blindness 'ultimately signifies assimilation' and that it 'requires that we ignore three hundred years of history' (91).<sup>30</sup> If we base our judgement on Anderson's argument, then what Branagh said about colour-blind casting is just an attempt to grab the audience's attention.

In this case the reason for Branagh's casting choice could be the assumption that by changing the scenery and the race of the actors, the film would appeal more to a modern audience. One might assume that non-traditional casting practices regarding Shakespearian dramas is an innovative way of modernising and shedding new light on a play, but so far this theory has not been proved. As Klett has pointed out, Branagh does attempt to create a multiracial environment in the film, but he does this unsuccessfully by 'marginalising and silencing most non-white characters'.<sup>31</sup>

For this paper, Branagh's idea of 'non-traditional' casting is especially significant because of the lack of Japanese actors in any of the main roles. The film has British and American actors in abundance, but the absence of Asian actors in important roles is remarkable. This is especially noticeable in the case of Audrey (played by a British actress), since her original suitor, William is played by an Asian actor. This is one of the few moments in the film when a slightly more prestigious role is given to an actor native to the setting. Yet another problem emerges because of the casting. Even the *Daily Mail's* critic, Christopher Tookey goes on to say that Branagh's unfortunate casting choice makes the scene where Audrey and Touchstone talk to William 'unpleasantly racist instead of funny'.<sup>32</sup>

This is not the only incident where the race of the actors makes the lines sound different. Other notable roles in which Asian actors were cast are the couple Silvius and Phoebe, and Charles, the wrestler (Figure 6 and 7). The latter is silent throughout his scene, with all his lines spoken by a white actor. This situation seems especially controversial since it is indicated in the scene that *sumō*-wrestler Charles does actually understand English, since he nods in answer to Oliver's warnings.<sup>33</sup> Interestingly, in the original play, Charles has a significant role, since he is the first one to refer to Arden, and to note that the forest serves as home for the exiles (*AYLI* 1.1.96-111). The situation of the couple is slightly less problematic in this regard. It is true that at least their lines were not given away to a Caucasian actor, but, according to Elizabeth Klett, 'in this context, Rosalind's condemnation of Phoebe's appearance,

<sup>30</sup> Quoted in LITTLE, Arthur L. Rev. of *Colorblind Shakespeare: New Perspectives on Race and Performance* Edited by Ayanna Thompson. *Shakespeare Studies* 37 (2009): 296–308. Print. 300.

<sup>31</sup> KLETT (2008).

<sup>32</sup> TOOKEY, Christopher. 'As YOU like it, Mr. Branagh, but certainly not me.' *Daily Mail*, 21 September 2007. Web. [dailymail.co.uk/tvshowbiz/reviews/article-483175/As-YOU-like-Mr-Branagh-certainly-me.html](http://dailymail.co.uk/tvshowbiz/reviews/article-483175/As-YOU-like-Mr-Branagh-certainly-me.html) [1 January 2015].

<sup>33</sup> KLETT (2008).



Figure 6: Silviu and Phoebe

Figure 7: Charles, the Japanese wrestler

focusing on her “inky brows,” “black silk hair,” and “bugle eyeballs,” feels racist’.<sup>34</sup> These are also among the reasons why Buhler calls Branagh’s film ‘a muddled but fascinating attempt at a multiracial ... *As You Like It*’.<sup>35</sup> But the lack of attention to how a line can change in another context is not the only controversial aspect of the casting.

According to Mullini, Branagh’s failure to put at least one Japanese actor in the limelight diminishes the impact of the whole concept of the Japanese setting.<sup>36</sup> But this fact, and what Branagh calls ‘colour-blind’ casting, could actually be explained using the opening segment of the film. The clue is in the *haiku* of the opening scene, when the mood of the film is described as ‘A dream of Japan.’ If the whole story should indeed be interpreted as a dream, then anything could be possible, and following this idea, casting a black actor as Orlando and not casting Japanese actors in a Japanese environment makes sense. On the other hand, it might have only been the case that Branagh wanted to use Japan in order to put the story in an exotic setting, but by doing this he alienated the Japanese in the film. Given the fact that race is a very sensitive subject, should this have been an issue for Branagh when casting? Even though some critics do not agree with the choice of casting, it is a strong artistic statement that in no way should be disregarded when looking for answers to the reason for setting *As You Like It* in Japan. In the following section, I will attempt to consider the possible interpretations of the ‘dream of Japan’ theme, knowing that Branagh’s casting choices cannot be ignored when looking for possible interpretations.

<sup>34</sup> IBID (2008).

<sup>35</sup> BUHLER, Stephen M. ‘New Wave Shakespeare on Screen.’ *Shakespeare Quarterly* 59.2 (2008). 230–236. Print. 236.

<sup>36</sup> MULLINI, Roberta. ‘Kenneth Branagh’s *As You Like It*: Plural Conflicts on- and off-screen.’ *Studi Urbani, B - Scienze umane e sociali* 80 (2010): 263–276. Print. 266.

*Possible interpretations of the 'Dream of Japan' theme*

To understand the reasons for the Japanese setting, it is necessary to consider what the *haiku* in the opening segment might mean: 'A dream of Japan / Love and nature in disguise / All the world's a stage.' Depending on the meaning of (and on how we translate) this 'dream of Japan,' we might arrive at very different interpretations.<sup>37</sup> This *haiku* is probably the most important piece of information about the setting, and contains more in its three lines than the explanation given at the beginning of the film about the established mini-empires of Meiji-era Japan.<sup>38</sup> Conciseness is an important characteristic of *haikus*, and, as we will see, this poem broaches central questions about possible interpretations of the setting already in its first line.

*The dream of the Japanese*<sup>39</sup>

One of the possible interpretations of the phrase 'dream of Japan' in the haiku would express the wishes of Japan. Although the setting is Japan, there are not too many Japanese characters other than some extras, and the aforementioned marginal characters. Even Branagh's choice not to put Japanese actors in the lime-light makes sense in this way. Ever since Japan opened up its gates to the Western World in 1867, copying and then improving the Western way has been a vogue. Even today, listening to Western music, wearing the clothes of Western brands and watching Western movies is the tendency in Japan, especially among the younger generations, among whom the knowledge of Western popular culture means being current and cool.<sup>40</sup> If we adopt this interpretation, the whole film is a manifestation of Japan's strange fascination with the Western world. In the film this Western craze reaches its climax in the dialogue of Phoebe and Rosalind in Act 3 Scene 4. Phoebe, played by a British actress of Asian descent, has an almost unexplainable attraction to Rosalind, played by an American actress. This kindling of emotions seems especially strange, since after the knowledge that Ganymede is just a disguise for a woman, Phoebe seems perfectly happy with marrying Silvius, played also by a British actor of Asian descent. Phoebe herself states in the text – and the choice of

<sup>37</sup> The official Hungarian translation of the poem is literal ('Japán álom / Szerellem és természet álruhában / Színház az egész világ'), but this translation does not keep to the formal requirements of the *haiku*. Instead of a literal translation, in this case, an artistic solution might be more appropriate. An attempt that would fulfil the formal and structural requirements would be for example the translation: 'A japán álom / Kéj és kert álruhában / Színház a világ.' Of course, it is the English version that makes different interpretations possible, and the lack of knowledge of the original would limit our ability of interpretation. For this reason I will consider the original English haiku.

<sup>38</sup> 00:40 AYLI (Film).

<sup>39</sup> The Hungarian translation would be: Japán álma.

<sup>40</sup> DUIKER, William J. *Contemporary Word History*. 6<sup>th</sup> ed. Stamford: Cengage Learning, 2015. Print. 239.

actors and of scenery makes this an even more intriguing conversation – that even she herself does not know the cause of her fascination with him. As she says:

It is a pretty youth -- not very pretty --  
 (...)
   
There was a pretty redness in his lip,  
 A little riper and more lusty red  
 Than that mixed in his cheek. 'Twas just the difference  
 Betwixt the constant red and mingled damask.  
 (...)
   
I have more cause to hate him than to love him,  
 For what had he to do to chide at me?  
 He said mine eyes were black and my hair black,  
 And now I am remembered, scorned at me.  
 I marvel why I answered not again. (...)
   
(AYLI 3.5.114–133)<sup>41</sup>

The long description of appearance may strike us as only the thoughts of a woman describing her crush, but there is more to Branagh's adaptation than meets the (mind's) eye. The whole paragraph has an underlying meaning, especially if we bear in mind who play the characters under discussion. The description could very well fit the whole relationship of Japan with the Western world, and especially the United States. Phoebe says that she should hate him, but for some reason she cannot. If we think about the relationship of the two countries, from Captain Matthew C. Perry's arrival in 1853 to the dropping of the two atomic bombs in Hiroshima and Nagasaki, we might question as well why the Japanese are so fascinated with the United States of America.<sup>42</sup> If Branagh's intention with the Japanese setting and the choice of actors was to express this Western craze characterising the Japanese, which seems prevalent even in spite of the events of World War II, then the choice of actors here is very clever. Another factor supporting this interpretation is the already mentioned wedding scene where even the main characters wear traditional Japanese kimonos. It is usual for Japanese people to wear Western clothes for all their lives, but it is the tradition to attire themselves in kimono for their wedding ceremony. Here, the Western characters behave very much like the Japanese themselves.

<sup>41</sup> 77:54–78:20 AYLI (Film)

<sup>42</sup> LAEMMERHIRT, Iris-Aya. *Embracing Differences: Transnational Cultural Flows between Japan and the United States*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2013. Print. 96.



*The dream-like Japan*<sup>43</sup>

If we take this interpretation, the meaning of the setting changes significantly. In many Western people's imagination Japan is an exotic place full of beautifully dressed locals. The film is set in the 19<sup>th</sup> century, the hey-day of Romanticism in Europe, when owning a small piece of the Orient, for example having a wallpaper of a Japanese mountain, meant being fashionable. By choosing this period for the play, Branagh consciously alludes to this aspect of the era, when not only the Japanese were obsessed with European culture, but Europeans were also obsessed with everything Oriental. Through the stereotypes and the many misunderstandings about some Japanese concepts in the setting, Branagh also shows us how the Western world regarded (and sometimes still regards) the Japan of the nineteenth century. The description at the beginning of the film about the era also alludes to the fact that Japan is often perceived to be a place possessing beauty and danger at the same time. This dichotomy is present throughout the film, if we just think about the *kabuki* scene suddenly interrupted by a *ninja* attack, or the lion attacking Oliver in the forest which at the same time provides peace for the brothers with its beauty and calm.

By adding the text at the beginning of the film about the dangers and beauties of Japan, it is very much possible that one artistic goal of the film was to show the attitude of the Westerners of the nineteenth century, and what perceptions they had of Japan. According to Edward Said, the idea of the Orient is a Western notion, which, we might add, seems to have largely disappeared by now. Said describes the Orient as 'a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences.'<sup>44</sup> Branagh successfully conveys this aspect of the perception of the Far East with all the stereotypes present in the film. And what other frame would be better to portray this misunderstood impression the West has of Japan (and the Orient), than a play focusing on misapprehension, by a playwright whose works are regarded among the most valuable pieces of Western high culture? After all, Said describes the Orient as the biggest cultural rival of the West.<sup>45</sup> According to Rosen, Orientalism – regarding Japan – has not disappeared, but was transformed in the twentieth century. He says that whereas the West regarded Japan as a place of exotic beauty in the nineteenth century (and Branagh brings back this aspect of Japan in the film) the West's modern day perception of Japan has changed greatly because of the country's role in World War II.<sup>46</sup>

After considering this aspect of the 'dream of Japan' theme, it is clear that this interpretation validates the many inconsistencies in the film regarding the use of Japanese elements. We may think of this adaptation as a representation of how

<sup>43</sup> The Hungarian translation would be: Egy álom Japánról.

<sup>44</sup> SAID, Edward. *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1978. Print. 9.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> ROSEN, Steven L. 'Japan as Other: Orientalism and Cultural Conflict.' *Intercultural Communication* 4 (2000): n.pag. Web. [immi.se/intercultural/nr4/rosen.html](http://immi.se/intercultural/nr4/rosen.html) [6 January 2015].



the Western world sees the exotic land of Japan, so it is only natural that it should abound in mistakes and confusions.

### *The ideal Japan<sup>47</sup>*

The third possible interpretation is that Branagh shows us a yearned-after dream-land, an imaginary Japan, which the Western world thinks of as the perfect land. After the Meiji Restoration and the successful modernisation, Japan became one of the leading economies of the world. The exceptional industrial growth until the 1990s made the world regard the Japanese model as an economic miracle, and an example to follow. Of course, the film is set in nineteenth-century Japan, but since it was made in 2006, it is necessary to consider this aspect of the meaning of the 'dream of Japan' as well. However, when mentioning the Japanese economic miracle, sometimes people refer to an earlier period of time, which started around the time the film was set. As I mentioned earlier, the goal of the Meiji Restoration was to avoid the fate of the surrounding countries, to avoid becoming a colony in the short term, and to stop the colonial expansions of the Western world in the Pacific area in the long term. By borrowing the already successfully used Western inventions, the Japanese experienced amazing industrial growth. Japan was the prototype, the example of how to become a leading industry in less than a century. Of course, since we already know that this great advancement resulted in Japan's participation in World War II on the side of the Axis powers, this whole idea of an ideal prototypical country of development can be perceived to be ironic.

All of these three interpretations could be valid for the 'dream of Japan' theme, and, based on which one we choose, the meaning of the setting is bound to change significantly. We could even say that this seventeen-syllable *baiken* aptly sums up the artistic complexity of the setting: based on it, we have three valid interpretations for the Japanese theme.

### *The Japanese (G)Arden*

Branagh seems to subscribe to the idea that we can interpret the Forest of Arden as a place of imagination. He is right in the sense that Shakespeare is not very specific about the location of the play,<sup>48</sup> we only know that there is a city and a forest, the former being the environment where the trauma happens (the usurpation), and the latter could be seen as the curing environment, where even Duke Frederick can find enlightenment. Naturally, placing the play in a Japanese environment is

<sup>47</sup> The Hungarian translation would be: A japán álom.

<sup>48</sup> DUSINBERRE (2006) 48.

apparently a far-fetched conclusion of this, but then again it will make us all the more intrigued.

Let me continue with an argument for what is probably the most problematic aspect of Branagh's choice of Japan as the setting for the play. Shakespeare's comedies often explore the tension between the city and nature, where escaping the bonds of civilised society provides love and solutions to the characters' problems. This tension between the city and nature is one of the elements in Shakespeare's reception which is really alien to mainstream traditions of Japanese culture. Though critics rarely suggest this is a reason for not being able to applaud the setting of the film, it is worth mentioning. Because of the setting, and because of how Japanese people traditionally relate to Nature,<sup>49</sup> Northrop Frye's theory of the Green World seems problematic for this adaptation.<sup>50</sup> Frye describes the forests of the Green World comedies as places where people escape from cities in order to get rid of the boundaries of civilisation.<sup>51</sup> After the characters resolve their problems in the healing environment of the forest, they return to the city. The reason why this theory could be seen as problematic here is that this boundary that separates Nature and civilisation simply does not exist in some non-Western cultures, e.g. in Japan. The Japanese traditionally have a very close relationship to Nature that is significantly different from how Western culture relates to its environment. For the Japanese of the nineteenth century, a forest would not be a place to escape to, but something to be included in their everyday life. Of course, nowadays, because of the modernisation and acceptance of Western culture, this cultural gap between the West and Japan regarding the relationship of humans to nature seems to be disappearing.<sup>52</sup>

But even this disharmony makes sense if we take the Orientalist interpretation of the 'dream of Japan' theme at face value. In this way, setting the play in an environment where one of the most important motifs makes little sense could be the right artistic choice in order to make us question our own judgement. We can treat this disharmony as one of the many deliberate mistakes Branagh commits, as a way of alluding to the Western people's perception of the Far East.

## Conclusion

The *baiku* at the beginning of the film opens up the door to many possible interpretations that have not been considered before by the film's critics. The conscious choices of the Japanese elements contradict the generally negative critical opinion,

<sup>49</sup> HAYASHI, Aya. 'Finding the Voice of Japanese Wilderness.' *International Journal of Wilderness* 8.2 (2002): 34–37. Print. 34.

<sup>50</sup> FRYE, Northrop. 'The Mythos of Spring: Comedy.' In *The Anatomy of Criticism: Four Essays*. Ed. Robert D. Denham. Toronto: University of Toronto Press, 2006. Print. 170.

<sup>51</sup> DENHAM (2006): 170.

<sup>52</sup> HAYASHI (2002): 36.

and some of the important elements verifying the choice of the setting have hitherto remained unnoticed. As we have seen, whereas Western critics were anxious because of the whole idea of putting the famous Shakespearean play in a Japanese setting, Japanese critics were focusing on the inconsistencies Branagh commits throughout the film. Nonetheless, by examining the possible interpretation of the 'dream of Japan' theme and by getting to know the political and economic background of the era represented in the film, we can understand that placing the play in a Japanese setting is a valid and innovative artistic idea. Although Branagh's idea was certainly risky, and might not have achieved the desired effect, we cannot say that he had no reason to relocate the play to Japan. One could of course question how a film should be judged if the hidden motifs and elements are so easy to overlook, especially if they cover a wider range than that of the territory of an averagely educated viewer, or even a film critic. But in my opinion, such interpretative difficulties are far outweighed by the added interpretations the Japanese setting provides. In the end, whether Branagh meant to portray the impression the West has of Japan, the Japanese dream, or the dream of the Japanese themselves, the result is an outstanding Shakespeare adaptation, valuable both as a twenty-first-century recollection of Orientalism from the Western point of view, and as a criticism of modern Japanese society disguised in a Shakespearian comedy.

#### *Abstract*

*The paper considers the Japanese setting of the 2006 film adaptation of Shakespeare's As You Like It. Kenneth Branagh's choice of Arden seems controversial and seemingly naive at first, but after a careful consideration it appears to be consistent and meaningful instead. The paper considers what additional values the Japanese setting provides, with the central arguments being based on the haiku which appears at the beginning of the film. The first line of the haiku provides three possible and very different meanings, all of which support Branagh's choice of background for the film. Another emerging question is whether crosstalk is possible between the original Shakespearean play and the Japanese setting, and what this adds to this adaptation.*

#### **Keywords**

Shakespeare, As You Like It, adaptation, Japan, Japanese, Kenneth Branagh, movie

#### *Absztrakt*

*A tanulmány Shakespeare Ahogy tetszik című művéből készült, 2006-os filmadaptáció japán helyszínét vizsgálja. Kenneth Branagh választása – hogy Arden Japánba helyezi – első pillantásra ellentmondásosnak tűnhet, azonban némi vizsgálódás után egyértelművé válik, hogy megfontolt döntésen alapul. A tanulmány elsősorban azt vizsgálja, hogy a japán helyszín*

*milyen hozzáadott értékkel szolgál, illetve miért nagyon is releváns. Az érvelés alapját a film elején megjelenő haiku adja, melynek három rövid sorában három külön értelmezési mód lapul, s melyek mindegyike alátámasztja Branagh helyszínválasztását. Felmerül az a kérdés is, vajon lehetséges-e az áthallás az eredeti Shakespeare-darab és a japán környezet között, és hogy ez miben járul hozzá a vizsgált adaptáció értékéhez.*

Kulcsszavak

Shakespeare, Ahogy tetszik, film, adaptáció, Japán, Kenneth Branagh

JÚLIA BALÁZS

## Cormac McCarthy's Unloved Child of Southern Loneliness

The preoccupation with a dead but unburied, sometimes paralyzing Southern past that pervades the literary consciousness of the South from William Faulkner to Cormac McCarthy may be seen as a form of symbolic necrophilia. The theme of necrophilia, explicitly treated or presented through subtle implications, can be observed in several Southern literary works. Perhaps the most widely known such text exploring the 'dead lover' motif is William Faulkner's short story, 'A Rose for Emily.' However; nowhere in Southern literature is it treated so bluntly and straightforwardly as in Cormac McCarthy's third novel, *Child of God*. This essay focuses on this particular novel with the aim of explicating how an ever-deepening social loneliness, a desperate yearning for love, for human companionship, and a hypocrite society's scapegoating mechanisms turn the novel's protagonist into a necrophilic, delusional, cold-blooded murderer.

The 'dead girlfriend' motif, which appears in McCarthy's short story 'Wake for Susan' first becomes fully developed in McCarthy's *Child of God*, where the theme of necrophilia is addressed in a staggeringly straightforward manner. The novel centers around the story of a necrophilic criminal, but here, unlike in Faulkner's writings, the motif of necrophilia does not signify an obsession with a decaying Southern order. There are references to the Southern past, as McCarthy deconstructs the myth of the Southern pastoral. However, unlike in Faulkner's 'A Rose for Emily,' in *Child of God* there are no endeavours to preserve the dead Southern traditions along with some over-idealised old manners.

In contrast to Faulkner's Emily Grierson, Lester Ballard does not belong to a more noble Southern community, nor does he belong to the industrialist, capitalist society of his generation. Actually, he does not belong at all, which is one of the main causes of his mental decline and murderous deeds. He has no family; his father hung himself, and his mother abandoned him. He has no place among the townspeople either, and can only find comfort in the company of his dead lovers.

From a psychological perspective Lester is a genuine necrophile, since, according to Jonathan P. Rossman's and Dr. Phillip Resnick's definition, a genuine necrophile has a persistent attraction to corpses, which is manifested in a series of necrophilic acts. Furthermore, the motivations behind Lester's perverted acts also match the motives medical literature offers. Rossman and Resnick observed that the most common motive for necrophilia is the desire for the possession of an unrejecting and unresisting partner.<sup>1</sup> As society's outcast, Lester does try to take control of a

<sup>1</sup> ROSMAN, Jonathan and RESNICK, Phillip. 'Sexual Attraction to Corpses: A Psychiatric Review of Necrophilia'. *Bulletin of the American Academy and Psychiatric Law*, 17 (2), (1989): 155.

lover who cannot reject him, or object to his bizarre sexual desires. Collecting dead girlfriends, Lester tries to gain comfort and to overcome the feelings of isolation, which are also common motives for necrophiliacs. Another trigger for Lester's deviant behaviour is the unavailability of a living partner, while his necrophilia also allows him to overcome his fear of living women.

P. Rossman and Resnick explain that the necrophile develops a very low self-esteem, which may stem from a significant loss, and necrophilia may actually serve as an attempt to deal with that loss. Due to his poor self-esteem, the necrophile is very afraid of rejection by women, and yearns for a sexual partner who is not capable of expressing any resistance.<sup>2</sup> Dianne C. Luce explains that Lester's necrophilia recalls the 'true necrophiles' reported by Robert E. L. Masters and Eduard Lea in their study, *Sex Crimes in History*, a survey of sexual deviancy, which includes psychological profiles, as well as clinical cases. During their research they found that in several instances, the necrophiles they studied lost their parents at a young age, and for them the corpse represented the lost mother. Based on these findings, Luce suggests that Lester's abandonment by his mother may also generate a latent wrath towards women that becomes increasingly intense as his experience of loss grows.<sup>3</sup>

Lester may turn into a true necrophile in the end, but he does attempt to court living women first. However, all these attempts end in rejection. Lester feels inconvenient and embarrassed around living women, and as the narrative proceeds, he becomes resentful towards women, and develops a misogynistic attitude. Female sexuality can only be safe for him when the women of his interest are dead. Furthermore, the only way for him to guarantee that unlike his parents, his girlfriends will not abandon him, is that he condemns them to eternal sleep.

His misogyny is raised when he walks in the woods and stumbles across 'a lady sleeping under the trees in a white gown.'<sup>4</sup> He watches her 'for a while to see if she were dead.'<sup>5</sup> When the woman opens her eyes, Lester is kind enough to ask whether she is cold, but the woman answers him very rudely. They exchange harsh words, and later she accuses him of raping her. Due to this incident, Lester has to spend nine days in the Sevier County jail. No wonder that he sees living women as a threat, while dead women cannot cause him such trouble.

Rich Wallach highlights that when the woman is sleeping and de-animated, she is referred to as a lady, but after the encounter, Lester calls her a 'goddamned whore' and the narrator refers to her as the 'old whore.'<sup>6</sup> But already in the woods Lester and the narrator are seemingly disappointed by the fact that the woman is

<sup>2</sup> ROSMAN and RESNICK, 158.

<sup>3</sup> LUCE, C. Dianne. *Reading the World: Cormac McCarthy's Tennessee Period*. South Carolina: University of South Carolina Press, 2011. 134.

<sup>4</sup> MCCARTHY, Cormac. *Child of God*. London: Picador, 2011. 40. (hereafter: CoG)

<sup>5</sup> CoG 40.

<sup>6</sup> CoG 52.

not dead. Lester is more comfortable with 'sleeping women,' who are completely under his control, just like dolls.<sup>7</sup>

He also treats his dead ladies like giant dolls, as his gestures towards his first 'dead girlfriend' demonstrate. The girl dies of carbon monoxide poisoning in the back seat of a car. Lester brings her 'home' to the cabin he recently occupied, and buys her a pretty dress, a red lipstick and a dimestore brush. He dresses her up, paints her lips, and when she is not in use, he just puts her away in the attic.

He sat down and brushed her hair with the dimestore brush he'd brought. He undid the top of the lipstick and screwed it out and began to paint her lips. He would arrange her in different positions and go out and peer in the window at her... Later he hauled her back into the other room.<sup>8</sup>

Living women are shut out from the narrative; moreover, according to Rick Wallach, they are associated with some sort of sexual guilt, as if their guilt could justify their victimisation. The woman whose nightgown Lester steals is an 'old whore,'<sup>9</sup> while the girl who dies of carbon monoxide poisoning was having illicit intercourse right before her death; furthermore, the deputy sheriff also hints that she was promiscuous.<sup>10</sup> Wallach notes that towards the end of the narrative Lester murders a young girl, whom he finds sexually immoral. Wallach also underlines that Lester refers to his first dead lover as a 'Goddamn frozen bitch,'<sup>11</sup> while he describes his last victim as a 'succubus'<sup>12</sup> – a term that refers to a demonic woman, who has intercourse with sleeping men, and can also mean that a woman is a prostitute. As a result, the girl becomes a sexual predator from Lester's perspective.<sup>13</sup>

At the beginning of the novel, Lester does want a living girl for himself, but he is unable to seduce Reubel's daughter, or any other women. Living women are not only dangerous; they are unwilling to satisfy Lester's needs for love and for somebody to love. As living women abandon him just like his mother did, Lester tries to recreate a domestic space, a home and a family out of dead women. He can arrest time and making his lovers stay with him forever by pretending that his lovers did not reject him. He acts as a gentleman, as a real suitor around his ladies, as he buys gifts, and tells sweet words to his beloved ladies.

As the community's outcast, the only means for Lester to force women to be with him is killing them and making them immobile. When he realises that he has

<sup>7</sup> WALLACH, Rick. *Myth, Legend, Dust: Critical Responses to Cormac McCarthy*. Manchester: Manchester University Press, 2000. 74.

<sup>8</sup> CoG 57.

<sup>9</sup> CoG 52.

<sup>10</sup> CoG 97.

<sup>11</sup> CoG 97.

<sup>12</sup> CoG 144.

<sup>13</sup> WALLACH 75.



no chance with Reubel's daughter, he murders her, then burns down her house with her mentally disabled child burning in it. An earlier scene, in which Lester brings a bird to the son of Reubel's daughter as part of the courtship ritual, already foreshadows Lester's murderous act. The child eats the leg of the bird so it cannot run off. His odd behaviour may be paralleled in Lester's own, which clearly demonstrates Lester's insanity. Lester kills the child's mother partly out of revenge, and primarily for the very same reason the child kills the bird: he wants to make sure that the girl can never escape him.

Lester tries to establish a completely normal life, a real home with a real wife in it. According to Jay Ellis, his actions are sad attempts to replicate a version of domesticity, physical relationship, and companionship that mirror the very practices of the society that has rejected him.<sup>14</sup> After his family home is auctioned, he desperately looks for a new home for himself and later on also for his dead companions. First, he moves into an abandoned cabin, but once the cabin is burnt down with his first dead lover hidden in it, he finds his new home in a cave. In his temporary home he tries to set up housekeeping, sweeps the floor, gets rid of the spiders and furnishes the abandoned cabin with his belongings. He even brings the stuffed animals he won at the fair to the cave, his third home. The description of the cave is rather like that of a normal house with 'rooms' and 'corridors'.<sup>15</sup> Lester tries to imitate the acts of an ordinary human life by smoking and reading a newspaper after finishing his dinner, and by whispering erotic words into the ear of his new girlfriend, before he spends the night with her. He undresses her 'very slowly, talking to her,' then he pulls off his trousers and lies next to her. 'You been wantin it, he told her.'<sup>16</sup>

Ironically he gets the closest to his image of a normal life, when he commits the cruelest, most inhuman crimes of a cold-blooded, necrophilic murderer. In spite of the fact that he pretends that his life is just like anyone else's in the community, deep down in his heart he does feel that something is wrong with him. 'Whatever voice spoke to him was no demon but some old shed self that came yet from time to time in the name of sanity, a hand to gentle him back from the rim of disastrous wrath.'<sup>17</sup>

The root cause of Lester's descent into madness and sinking into a pathological state of mind is complex; however, the lack of home, family and the community's hostile attitude play a major part in it. Family and communal structure remain significant elements of the evanescent and idealised Southern societies McCarthy's Southwestern protagonists yearn to inhabit and immortalise.<sup>18</sup> Jay Ellis suggests in *No Place for Home* that although none of McCarthy's protagonists have a happy fami-

<sup>14</sup> ELLIS, Jay. *No Place for Home: Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy*. Oxford: Routledge Press, 2006. 77.

<sup>15</sup> CoG 126.

<sup>16</sup> CoG 98.

<sup>17</sup> CoG 149.

<sup>18</sup> WALLACH 18.

ly life, Lester has the least family background of all his characters. Ellis explains that 'abandonment by the mother, witness of the father's suicide, forced homelessness, and several blows to the head are the recipe for the Ballard we see by the end of the book. His craziness is then not something outside us, but implicitly the symptom of more subtle societal sicknesses.'<sup>19</sup>

Lester Ballard's intensifying mental decline starts after the death of his father, when he becomes dispossessed of his family home at an auction. This event serves as a catalyst for his transformation into a necrophilic criminal. He gets deprived not only of his land, but also of his traditional Southern identity as a farmer, a land-owner. He is also deprived of his masculinity, as owning a plot of land once signified the dominance of a Southern man. The aggression of the rising financial capitalism is sharply criticised in McCarthy's novel. The rise of the new era leaves no place for the rural, agricultural, traditional Southern society. It leaves no place for traditional human values, either. The community of Sevier County do not care about any kind of values, they only care about becoming rich. The community's attitude becomes apparent at the real estate auction, where Lester loses his home. The auctioneer reminds the townspeople that 'there is real future in this property... There is no sounder investment than property. Land... A dollar might not be worth but fifty cents a year from now. And you all know that. But real estate is going up, up, up.'<sup>20</sup>

On the other hand, the past and the past generations are not idealised, either. According to the elderly, representatives of the past generation were not more courageous, courteous, or noble. Some townspeople think that the flood of the Little Pigeon River serves as a punishment for society's erroneous ways. However, after the flood, an old man makes the following remark: 'I think people are the same from the day God first made them.'<sup>21</sup>

Lester becomes an outsider rejected by a commodity-centred modern society and its normative institutions. His ostracized status in society is one of the main triggers for his necrophilic behaviour. The community's institutions fail to fulfil their traditional roles in helping their fellow society members, when they are in need. Instead of supporting Lester, the community treats him as a scapegoat. They hold on to empty dogmas and rituals, and even the church, the shelter of love, is unwelcoming towards Lester. When Ballard entered the church 'with his hat in his hand and shut the door and sat alone on the rear bench they turned back more slowly... The preacher stopped... Ballard had a cold and snuffled loudly through the service but nobody expected would stop if God himself looked back askance so no one looked.'<sup>22</sup> It becomes clear to the reader, as well as to Lester, that there is no hope for him to find love and acceptance amongst the living in a community that deeply resents him.

<sup>19</sup> ELLIS 80.

<sup>20</sup> CoG 7.

<sup>21</sup> CoG 158.

<sup>22</sup> CoG 31.

The townspeople's accounts of Lester reveal that they were biased toward him already from his childhood on, even though back then he showed no signs of mental aberration. This clearly demonstrates that the community's treatment of Lester was largely responsible for the distortion of his identity. They talk about his past and recall an occasion where Lester, as a child, punches another boy in the face, because the boy is unwilling to bring back a softball that rolled away. 'I never liked Lester Ballard from that day. I never liked him much before that. He never done nothin to me.'<sup>23</sup> At another time another community member describes him as 'crazy,' only because, according to the storyteller, his reaction to his father's suicide was not emotional enough.<sup>24</sup> Later on he is innocently arrested for a rape charge, and even though he has committed nothing at this stage, the sheriff offers no clean slate to him.

What sort of meanness have you got laid out for next.

I ain't got any laid out.

I figure you ought to give us a clue... I guess murder is next on the list ain't it? Or what things you've done that we ain't found yet.<sup>25</sup>

The society of Sevier County lays down its expectations toward Lester quite early on, and eventually the sheriff's predictions get fulfilled, as Lester does turn into a heartless serial-killer. The town needs a crazy outcast, a misfit, so that its members can themselves feel normal. They are 'a race that gives suck to the maimed and the crazed, that wants their wrong blood in history and will have it.'<sup>26</sup> Communities tend to have a scapegoat like Lester time and time again. Yet they do not feel responsible for creating a criminal: they deal with Lester only through storytelling, and treat him as some fictional character.<sup>27</sup> Through persistent storytelling Lester becomes a part of the region's mythology, and ironically, he does earn a place in the community that excludes him otherwise.<sup>28</sup> Lester embodies the collective nightmare of the town, but in the end, in spite of the townspeople's best endeavours, Lester does not get indicted for any crime.

When it comes to Lester, the townspeople act as if they lived according to some pure gentlemanly standards, as if some remnants of the Victorian morality still pervaded the community of Sevier Country. This Victorian thought embraces a radical dichotomy between civilisation and savagery. The Victorian middle class loathed everything that was animalistic, irrational, immoral, backward, and placed it un-

<sup>23</sup> CoG 19.

<sup>24</sup> CoG 22.

<sup>25</sup> CoG 54.

<sup>26</sup> CoG 147.

<sup>27</sup> DAVIS, Melissa. *Barrent, Silent, Godless: The Southern Novels of Cormac McCarthy*. (2008). All Theses Paper 333. 35.

<sup>28</sup> VEREEN, M. Bell. *The Achievement of Cormac McCarthy*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1998. 54.

der the heading of 'savagery'.<sup>29</sup> The community in McCarthy's novel also seems to firmly refuse the irrational tendencies of human nature that could lead to excessive pain, cruelty and violence. However, their actual behaviour is far less moral, ethical, rational and civilised than they pretend it to be. For them Lester represents the uncultured, uncivilised, animal side of human nature, the barbaric savagery, while the abyss between cultured and savage, animal and human seems to be unbridgeable. Just like the Victorians, the townspeople think that savages like Lester need to be evaded to maintain peace, order and civilisation.

Being denied of love, and having been evicted from the society of human beings, Lester becomes more and more alienated from civilisation, and eventually moves into the wilderness. He loses his identity not only as a Southern man, but also as a member of a human community. The three sections of the book describe the three phases of his mental decline. In the first chapter, he cannot 'hold his head right',<sup>30</sup> in the second section 'he looked half crazy',<sup>31</sup> while in the third section he completely descends into madness.<sup>32</sup> He hardly has interactions with other living human beings. He surrounds himself with his dead girlfriends, while the Earth replaces his lost mother, and the cave encapsulates him like a mother's womb. He loses touch with reality and shakes off social conventions so much that after a while he even wears the dress of his female victims. He becomes 'a gothic doll in illfit clothes'.<sup>33</sup> Wearing his victims' clothes provides a sense of belonging for Lester. His victims had the life Lester so desperately wishes to have, and represented the normalcy he strives to experience with no avail. Moreover, some of his victims presumably experienced the state of being loved, since they were with a partner at the time of their death. Through cross-dressing Lester identifies with his victims, who, unlike Lester, were accepted members of society.

The theme of cross-dressing, as well as the concept of the modern serial killer Lester becomes, may also recall the character of Norman Bates from Robert Bloch's novel and Alfred Hitchcock's movie, *Psycho*. Norman wears his mother clothes, whenever he wants to switch personalities, and thus slips into his mother's identity. Dianne C. Luce notes that the *Psycho* phenomenon must have been pivotal to the genesis of McCarthy's novel. As Luce explains, McCarthy started to work on *Child of God* in 1957, thus, it is very likely that he was familiar with the necrophilic serial killer Ed Gein's murder case, which broke in the same year, filled the pages of national newspapers, and provided Gein as the model for Norman Bates in Bloch's and Hitchcock's *Psycho*.<sup>34</sup>

<sup>29</sup> SIGNAL, Daniel Joseph. *The War Within. From Victorian to Modernist Thought in the South, 1919–1945*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1994. 27.

<sup>30</sup> CoG 10.

<sup>31</sup> CoG 15.

<sup>32</sup> ELLIS 72.

<sup>33</sup> CoG 132.

<sup>34</sup> LUCE 148.

However, while Norman Bates is regarded as a freak whose gruesome deeds are seen as the symptoms of a revolting psychic condition, Lester Ballard is depicted as an ordinary human being, whose horrific deeds are triggered by his deprivation of love and human companion. Lester Ballard may be a strange misfit, but he is still very human, a 'child of God much like yourself perhaps,'<sup>35</sup> who suffers from the universal feelings of extreme loneliness and agony. According to Luce, the psychoanalytic analysis of Bates's behaviour 'separates him from the experiences of normal humans,' from that of the other children of God.<sup>36</sup> Consequently, while Norman Bates may not evoke sympathy and understanding in the readers of *Psycho*, the miserable existence of Lester Ballard does touch the readers' feelings and raises their sympathy. As opposed to Bloch and Hitchcock, McCarthy invites the readers to view the character of the modern serial killer from a different perspective. He encourages us to discover the human being behind the cruel criminal, and to recognise our commonality with him. Interestingly enough, neither in Bloch's nor Hitchcock's *Psycho*, is sexual necrophilia explicitly described: only Lester Ballard's sexual perversion is exposed openly; still, he is the character the reader may feel most compassionate about. McCarthy handles 'his shocking subject with restraint and delicacy, treating it as an extended metaphor for man's spiritual blindness, his confusion by materialism.'<sup>37</sup>

Exiled from society, Lester Ballard's only chance for human companionship is to create a community of his own out of the women he murders. With the lack of social context and due to his mental state, he cannot recognise the value of another person's life or the human body's sanctity. Society sees the evil in Lester, however; he lives outside the social structure in which evil exists. He does not see his actions as right or wrong, he commits them simply because he feels the urge to commit them. He demonstrates what may happen to a human being who is completely marginalised, evicted and deprived of his basic human needs.

Lester is unable to live according to the rules of a real community, and does not have the right skills to survive in a materialist society, however, he adapts very well to the terrain of the woods and the wilderness. His inability to fit in a social structure dominated by the ideas of capitalism is tellingly displayed in a scene where he tries to sell the watches of his victims at a county store. Since he does not know the last thing about trading, he sells them really badly, while the man who buys them immediately resells them at a higher price. On the other hand, Lester becomes well-versed in traditional crafts, learns to read animal tracks, can make a fire and shoots brilliantly. He gets by better in the natural world than in the civilised one. According to Georg Guillemín, the novel may also be read as a fable on the failed Jeffersonian ideal.<sup>38</sup> But Lester becomes a 'lonely hunter,' who cannot find peace living in

<sup>35</sup> CoG 9.

<sup>36</sup> LUCE 153

<sup>37</sup> LUCE 147.

<sup>38</sup> GUILLEMIN, Georg. *The Pastoral Vision of Cormac McCarthy*. Texas: A&M University Press, 2004. 42.

nature. His life on his own in the wild is nothing like Thoreau's experience about establishing a simple, settled life in natural surroundings. Deep down in his heart Lester does want to belong to human society, but his attempts to recreate a world he is unable to fit in are doomed from the very beginning.

Lester becomes a voyeur and a distant onlooker, who travels back and forth from the surrounding community to the wilderness. At times he briefly shows up in churches, stores, and meets fellow community members, but they usually treat him with caution and contempt. He becomes more and more isolated both physically and emotionally, maddened by his ever-deepening social loneliness, and eventually uncontrollably driven to carry out the most brutal, bizarre and perverse act of violence.<sup>39</sup>

At times he does realise that he is different from average society members. When Lester, a necrophilic murderer, acknowledges that he can never be accepted in the world of living human beings, he begins to cry the tears of an abandoned child. 'He watched the diminutive progress of all things in the valley, the grey fields coming up black and corded under the plow, the slow green occlusion that the trees were spreading. Squatting there he let his head drop between his knees and he began to cry.'<sup>40</sup>

In spite of his murderous acts, Lester makes the impression of an innocent child throughout the novel. Lester shows childlike perplexity and a lack of maturity, particularly when he is in the company of women. He blushes and feels embarrassed when he goes to a clothing store to buy lingerie for his dead girlfriend. He holds on to the stuffed animals he won, he brings them to the cabin and looks out for them, even when he lives underground in a cave. During a walk in the woods he sees robins hopping and hobbling in the snow, and happily starts to chase them. 'He caught one and held one warm and feathered in his palm with the heart of it beating there just so.'<sup>41</sup> The cold-blooded murderer of McCarthy is at times gentle and kind-hearted. Due to his desperate loneliness and yearning for belonging, his dysfunctional role in society, and his innocent, kind gestures toward his surroundings, Lester evokes pity in the reader instead of revulsion and disgust. According to Vereen Bell, 'underlying all of Lester's mad cruelty is the simple fact of human loneliness.'<sup>42</sup> In one of the most melancholic scenes of the book, McCarthy's lonely hero recalls a childhood memory of his father, but then he comes to realise that he is all by himself.

Lying awake in the dark of the cave he thought he heard a whistling as he used to when he was a boy in his bed in the dark and he'd hear his father on the road coming home whistling, a lonely piper, but the only sound was the stream

<sup>39</sup> FRYE, Steven. *Understanding Cormac McCarthy*. South Carolina: University of South Carolina Press, 2011. 41.

<sup>40</sup> CoG 161.

<sup>41</sup> CoG 73.

<sup>42</sup> VEREEN 65.

where it ran down through the cavern to empty it maybe in unknown seas at the center of the earth.<sup>43</sup>

Violence surrounded and shaped the terrain of Lester's mind from a young age, and the patterns and attitudes he saw in his family are likely to have led to his violent behaviour. According to Gary M. Ciuba, the author of *Desire, Violence, and Divinity in Modern Southern Fiction*, by committing suicide, Lester's father became a victim, a victimiser, and a model for victimisation. Ciuba explains that individuals have often been brutalised during their childhood years. They might have undergone actual, or may be exposed to threatened violence. Usually these individuals have had to witness a family member suffering from violence, or the representatives of authorities imposing violence on someone close to them. Ciuba suggests that Lester develops a disposition towards violence due to his violent childhood experiences, as he seems to have grown up under the shadow of parental violence. He underlines that there is only a little told about Lester's childhood in the narration, but it becomes apparent that he suffered a great deal of trauma caused by the violence his immediate family displayed.<sup>44</sup> According to one of the narrators, 'he never was right after his daddy killed himself.'<sup>45</sup>

We should also remember that the world of the novel, including the society of Sevier County, is not void of violence, thus Lester Ballard's violent behaviour is not an isolated aberration. It is rather the part of a more profound crisis in the society of Sevier County. Ciuba suggests that there is an urge of collective violence throughout the entire novel. Numerous acts of outrage are mentioned in the narration including rape, assault, hanging, incest, stoning and robbery. Even the law, the rules and norms of society, festivals and gatherings offer new opportunities for violence not only for murderers like Lester, but for any other 'ordinary' members of the community.<sup>46</sup>

Bell Vereen explains that the community of Sevier County is portrayed as psychologically placid. On the surface, they have constructed a calm, tested structure that allows no anxiety, no disturbance. The normalness of the town on the other hand implies a common tendency towards violence, the rituals of fighting, hunting, and a fixation on death and on long gone community members invoked in well known, repeated stories.<sup>47</sup>

The community's heartless atrocities towards Ballard only demonstrate that the culture of Sevier County is filled with violence. Ballard reacts with rage to the atrocities he has to suffer. First he only wants society's acceptance and a normal

<sup>43</sup> CoG 162.

<sup>44</sup> CIUBA, Gary. *Desire, Violence, and Divinity in Modern Southern Fiction: Katherine Anne Porter, Flannery O'Connor, Cormac McCarthy, Walker Percy (Southern Literary Studies)*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2007. 168.

<sup>45</sup> CoG 21.

<sup>46</sup> CIUBA 180.

<sup>47</sup> VEREEN 54.



life to himself. His growing aggression is an answer to society's aggression towards him. First he is abandoned by his parents, then his home is taken away from him, and in addition, he is clubbed unconscious by local authorities. Later he is arrested for a crime he did not commit, and then gets kicked in the head by his accuser. The community's violent attitude culminates with the victimisation of Ballard. They chase and eventually lock Lester up. 'They want this man's life. He has heard them in the night seeking him with lanterns and cries of execration.'<sup>48</sup> Having turned into a victimiser, at the end of the novel Ballard becomes a victim once again. However, in contrast to the community's expectation, peace and order will not be restored once Ballard is dead.

Lester Ballard gradually becomes a necrophiliac, as he sinks deeper and deeper into desperation. Due to constant rejection and ostracism, he grows increasingly violent, and in the end the young man looking for love becomes a ferocious criminal. The last murder committed by Lester is heartless, intense, staggering and heart-breaking. Lester surprises a boy and a girl parked on an abandoned road, and when the boy tries to start his truck, Lester shoots him within an instant. Later he mercilessly shoots the boy's terrified girlfriend, as well, then drags her into the woods, throws himself on her, pulls down her panties and curses, because the girl has wet herself.

After his last brutal crime, Lester gets caught and locked up in a mental institution. His housing journey ends, and he is forced back within the frame of social norms and society's normative institutions, and thus he becomes reintegrated to a community that otherwise denied him. By the end of his journey he does achieve some self-recognition: he manages to escape from the legal authorities, but then he voluntarily returns to the mental hospital and admits that he 'is supposed to be here.'<sup>49</sup> After he dies, his organs are sent to a hospital in plastic bags, which further demonstrates how insignificant someone's life can be seen in an industrialist modern society, if one fails to follow the prevailing rules, norms and expectations.

The novel offers a harsh criticism of an inhumane, capitalist society; however, it does not show sentimentality for the past, or for the world of the glorious 'Old South'. Lester Ballard does not fail to function in a modern community because he belongs to a long outdated Southern order, nor does he have a taste for dead women because he relentlessly clings to a dead era. Lester's tragedy and necrophilic behaviour stem from his personal childhood traumas, and from the industrialist society's rejective attitude. His pathological behaviour is the consequence of living with an extreme form of the most desperate human loneliness.

While in Faulkner's fictional world the implications of necrophilia signify the characters' hopeless fixation on a diminishing Southern order, Lester's collection of dead lovers is not an attempt to arrest time and to resist change in order to pre-

<sup>48</sup> CoG 147.

<sup>49</sup> CoG 182.

serve the values and traditions of the past. He does try to conquer time, but only to chain his lovers to himself forever, and to have a new family that will not abandon him as time passes by. He is not interested in traditions or in society's cultural changes, since he stopped belonging to human society, and lives according to his own distorted value system and according to the rules of the wilderness. Lester creates his own social surrounding out of his dead victims, as collecting dead girlfriends remains the only chance left for him to connect with other human beings. Although the novel shares the characteristics of the Southern Gothic, and Sevier County is located in East Tennessee, the story of becoming displaced, alienated and desperately lonely in a commodity-centred, materialistic modern society represents a universal phenomenon. '*Child of God* can be read as a Gothic horror and allegory, as an indictment of America's materialism, as a naturalistic story of society's creation of its own scapegrace villains, as a rumination on the mystery of evil.'<sup>50</sup>

#### *Abstract*

*My research concentrates on the necrophilic characteristics of the literature of the American South through the works of William Faulkner and Cormac McCarthy. There is a certain preoccupation with a dead but unburied, sometimes paralyzing Southern past that pervades the literary consciousness of the South, and may be seen as a form of symbolic necrophilia. The motif of necrophilia, explicitly treated or presented through subtle implications, can be observed both in Faulkner's and Cormac McCarthy's writings. This essay focuses on Cormac McCarthy's third novel, *Child of God*, where the theme of necrophilia is very directly treated. Unlike in Faulkner's works, here necrophilia does not signify the characters' hopeless fixation on an outdated Southern order and on the diminishing traditions of the past. In *Child of God*, McCarthy's describes how an ever-deepening social loneliness, desperate yearning for love and human companionship eventually drives the novel's hero into necrophilia and into carrying out the most brutal and perverse act of violence. In order to explain the protagonist's acts and motives, my essay explores the role of a community's scapegoating and marginalizing mechanisms in forcing someone to exist outside society's normative context, and in turning him into a cold-blooded, necrophilic criminal.*

#### **Keywords**

Southern literature, Cormac McCarthy, *Child of God*, necrophilia, Lester Ballard

<sup>50</sup> LUCE 134.

## Rezümé

*Kutatómunkám egyik célja az amerikai déli irodalom nekrofil jellegzetességeinek bemutatása William Faulkner és Cormac McCarthy művein keresztül. A déli gondolkodásmódot mindmáig kísérti a rég letűnt, mégis temetetlen, sokszor bénító déli múlt, amit szimbolikus értelemben akár nekrofiliának is tekinthetünk, ráadásul a nekrofilia mint visszatérő motívum mind Faulkner, mind McCarthy írásaiban fellelhető. A cikk témája Cormac McCarthy Child of God című, harmadik regénye, mely kendőzetlenül tárja az olvasó elé a nekrofilia jelenségét. Faulkner írásaival ellentétben McCarthy regényében a halottak iránti kóros vonzódás motívuma nem a regényalakok szinte reménytelen, rögeszmés múltba tekintésére, illetve a múlt letűnő hagyományaihoz való ragaszkodásra utal. McCarthy azt mutatja be, hogyan válik a regényhősből bullagyalázó, a kegyetlenség és perverzítés határait nem ismerő gyilkos a társadalmi elidegenedés, illetve a szeretet és a társ utáni elkeseredett vágyakozás hatására. A főhős tettei mögött rejlő indítatások feltárásához tanulmányom megvizsgálja, hogy a társadalom bűnbakképző és kirekesztő mechanizmusai miként változtatnak egy egyént eltévelyedett, hidegvérű bűnözővé.*

## Kulcsszavak

déli irodalom, Cormac McCarthy, nekrofilia, Lester Ballard

PINTÉR ALEXANDRA VIKTÓRIA

## A fóti Károlyi-kastély angolkertje

### *Források*

A fóti Károlyi-kastély kerttörténeti kutatásához számos írásos, térképes és képi anyag áll rendelkezésre a kerttel kapcsolatban, viszont az eredeti kertépítészeti terv és növénylista sajnos nem került elő. Az egykori növényzet és a tájképi stílusban megépített kert formai kialakítását a kataszteri térképek, katonai felmérések és a fellelt képes anyagok alapján teszem. Munkámat nagyban segítették a kutatás során fellelt litográfiák, képeslapok, festmények és az archív fotók. Tanulmányom elején áttekintést adok a kertet magába foglaló település és az uradalom történetéről, adottságairól, valamint ismertetem a kastély és a hozzá szervesen kapcsolódó tájképi stílusban megépített kert történetét. Ezek a kutatások bizonyítják, hogy mennyire fontos szerepet tölt be a kastély és a hozzá kapcsolódó tájképi kert Fót történetében és a települést átszövő zöldfelületi rendszerben.

Külön figyelmet szentelek a fóti Károlyi-kastély kertjén áthaladó Mogyoródi-patak vizsgálatának, a patak és a kerti tó kapcsolatának, a patak ökológiai szempontból betöltött szerepének, természeti értékének. Azért is tartom fontosnak, hogy külön kitérjek a Mogyoródi-patak és a tó kapcsolatára, mert a magyarországi tájképi kertek közül a fóti Károlyi-kastély kertje rendelkezik a legnagyobb egybefüggő tórendszerrel. Erdélyben a Maros mentén számos olyan, a fótinál kisebb alapterületű kastélykert található, amelyeknél szintén fontos szerepet tölt be a kerti tó. Ilyen például az abafői Huszár-kastélykert, a görgényszentimrei Rákóczi-Bornemissza kastélykert, a geryeszegi Teleki kastélykert, a sáromberki Teleki kastélykert, a nagygyenyi Bálinti kastélykert, a zabolai Mikes kastélykert, valamint a soborsini Forray-Nádasdy kastélykert.<sup>1</sup> A felsorolt kertek tavai nagyrészt mesterséges kialakításúak, vizüket források, patakok vagy folyók táplálják. Jelenleg ezeknek a tavaknak nagy része elhanyagolt állapotban van, bár van olyan tó is, amelynek már csak a helye látható.

Fót nagyon jó írott és képi forrásadottságokkal rendelkezik. A felhasznált írásos anyagok és képi források a következő csoportokba sorolhatók: 1. Fóttal és a „Fóthi

A tanulmány a gödöllői Szent István Egyetem Környezettudományi Intézet Talajtani és Agrokémiai Tanszékén 2013-ban megvédett MSc-diplomadolgozat első részének átdolgozott változata. Belső témavezető: Dr. Füleky György, egyetemi tanár, külső témavezető: Pásztor Zsuzsa. Ugyancsak a fóti Károlyi-kastély kerttörténeti kutatásával foglalkoztam a Budapesti Corvinus Egyetem Tájépítészeti Kar, Kertépítészeti műemlékvédelem szakirányon írt és 2010-ben megvédett diplomamunkámban, melynek belső konzulense Oláh Brigitta, külső konzulensei Dr. Herczeg Ágnes és Ritoók Pál voltak.

<sup>1</sup> FEKETE Albert: *Az Erdélyi kertművészet. Maros menti kastélykertek*, Kolozsvár, 2007.

uradalommal” foglalkozó könyvek;<sup>2</sup> 2. a Károlyi családdal foglalkozó anyagok; 3. a kastély építkezésével kapcsolatos írások; 4. a kerttörténettel kapcsolatos anyagok, források; 5. a vízfolyásokról, vízminőség védelemmel foglalkozó jegyzetek; 6. a Mogyoródi-patakról szóló leírások, elemzések, vizsgálatok térképes anyagok. A forrásokat több helyen gyűjtöttem össze, kutatásom során Budapesten felkerestem az Országos Széchényi Könyvtárt és a Szabó Ervin Könyvtárat, a Magyar Országos Levéltárat, Budapest Főváros Levéltárát, Fóton a városi könyvtárat, valamint gróf Károlyi László gyűjteményét. Az előkerült írások közül nagyon sok munka egymásból eredeztethető, de akadtak fontos, új információkat tartalmazó művek is. A Mogyoródi-patakkal kapcsolatban csekély leírás, anyag lelhető fel. A patakkal kapcsolatos források nagy része a Közép-Duna-Völgyi Vízügyi Igazgatóságtól származnak. A Mogyoródi-patak vízhozamát az utóbbi 5 évben nem mérték, az utóbbi évek vízi könyveiben sem szerepel a patak.

A kastély parkjáról kertépítészeti tervet nem sikerült fellelnem. A térképes anyagok tekintetében a három katonai felmérés kevés információt tartalmaz a kutatáshoz. A Földmérési és Távérzékelési Intézet rendelkezésemre bocsátotta Fót egy 1883-as kataszteri térképét és annak felmérési részleteit, amely nagyban segítette a munkámat, akárcsak az Országos Széchényi Könyvtár Térképtárában fellelt 1883-as kataszteri térkép aktualizálása 1932-ben.

A képi forrásokat több helyről gyűjtöttem össze: Hadtörténeti Intézet és Múzeum, Hadtörténeti Képtár, Országos Széchényi Könyvtár Térképtára, valamint a Plakát- és Kisnyomtatványtára, Magyar Országos Levéltár Károlyi Levéltára, Budapest Főváros Levéltára, Forster Központ Fotótár, *Vasárnapi Újság*, Magyar Nemzeti Múzeum Fényképtára, Károlyi István Gyermekközpont Károlyi családdal kapcsolatos felvételei, valamint a Szerencsi Képeslap Gyűjtemény.

Akertre vonatkozó képi ábrázolások – régi képek, térképek, fotók és képeslapok – időrendbe állításával és elemzésével lehetővé vált egy kerttörténeti kronológia felállítása, amely rávilágított a tervezést megalapozó összefüggésekre.

### *Fót település ismertetése*

A Gödöllői-dombság és a Cserhát déli nyúlványai által határolt település. A 37,42 négyzetkilométeres Pest megyében található és 17 kilométerre fekszik Budapesttől. A régészeti leletek bizonyítják, hogy a település az őskor óta lakott. Fót az egykori Pest-Pilis, majd Pest-Pilis-Solt, 1876-tól Pest-Pilis-Solt-Kiskun vármegyéhez, majd 1950-től a Váci járáshoz tartozott. 1951-ben Kisalagot Fóthoz csatolták, majd 1970-től nagyközséggé nyilvánították.<sup>3</sup> 2004 nyarán városi rangot kapott.

<sup>2</sup> ÉBLE GÁBOR – PETTKÓ BÉLA: *A Nagy-Károlyi Gróf Károlyi család összes jószágainak birtoklási története*, Budapest, 1911, 66–99.

<sup>3</sup> FORRÓ KATALIN: *Fót*, Budapest, 2002, 47.

1353-ban említették először írásban Fótot, amikor a falu a Rátót nemzettség birtokában volt.<sup>4</sup> A Fót (Folth) szó jelentése „rész, darab, embercsapat”.<sup>5</sup> 1405-ben Luxemburgi Zsigmond Sikátor pusztával együtt Kálnay Benedeknek adományozta. A török hódoltság alatt a község gazdasága fellendült. Az itt lakók gabonatermesztéssel, bortermeléssel, zöldségtermesztéssel és tűzifa kitermeléssel foglalkoztak. Szőlőtermelés folyt Somlyó-hegy oldalában már a török kor idején. A török defterekben Fót végig lakott településként szerepel és csak a török felszabadító hadjáratok következtében vált rövid időre néptelenné. 1689-ben ismét adózó hely lett és ettől kezdve fejlődése töretlen.<sup>6</sup> 1633-tól a terület új birtokosa az Ujfalussy család lett. Miután a család fiú ágon kihalt, 1749. november 10-én Mária Terézia a helységet a galánthai gróf Fekete családnak adományozta. 1803-ban a család eladta Fótot Csekönics Józsefnek, aki mindössze öt évig volt birtokosa.

A „Fóthi uradalom” magába foglalja Fót helységet a Sikátori pusztával, amely a középkorban egyutcás, 23 telkes település volt, pusztásodása a 15. században indult meg, valamint Palota és Csomád helységeket és Káposztás-Megyer pusztát.<sup>7</sup> Ezeket a részeket, vett meg a Károlyi család Csekönics Józseftől. Később hozzácsatolták a Kóka helységet és Gyál pusztát.<sup>8</sup>

A reformkor idején Fót sajátos kulturális szerepet játszott. A fővároshoz való közelsége, kedvező fekvése és nem utolsósorban művészetpártoló birtokosa, gróf Károlyi István révén a korabeli politikai, irodalmi, művészeti közelet sok jeles képviselőjének adott otthont, például Fáy Andrásnak, aki szőlőterületet vett gróf Károlyi Istvántól. Barátaik szívesen kirándultak Fóra ünnep- és vasárnapokon: számos politikus, író, költő és művész látogatott el a főtí Károlyi-kastélyba és a Fáy-présházba.<sup>9</sup>

Az első katonai felmérésen (1782–1785) Fót egy kis falu, amelyet szántóművelés, rét- és legelőgazdálkodás jellemzett. Erdőterületei csekélyek. Ez idő alatt a Fót területén áthaladó Mogyoródi-patakon három darab vízimalom üzemelt.

A Károlyi-kastély 1824–1825-ig beletartozott Fót belterületébe, ekkor telepítette át gróf Károlyi István az itt lakó jobbágyokat a falu másik részébe. Ezért láthatók Klette Károly 1825-ös festményén a kastély előtti megkurtított telkű házak.

A második katonai felmérés (1829–1866) szerint a falu az első katonai felméréshez képest szinte kétszeresére növekedett. A térképen látható a Károlyi-kastély és a hozzá szervesen kapcsolódó tájképi kert. Ez a felmérés jól ábrázolja a kastélypark szerkezetét, a tavakat, a kerti objektumokat és a kacsaringós vonalvezetésű útrendszert.

A Károlyi család megjelenése után a falu gyors ütemű fejlődésnek indult, amely az uradalom gazdasági fejlődésének, stabilitásának és a főváros közelségének volt köszönhető. A település akkori szerkezetére jellemző volt a Mogyoródi-patak men-

<sup>4</sup> PUSZTAI László: *Fót, Műemlékek*, Budapest, 1989, 3.

<sup>5</sup> FORRÓ 2002, 42.

<sup>6</sup> FORRÓ 2002, 43.

<sup>7</sup> ÉBLE-PETTKÓ 1911, 66.

<sup>8</sup> ÉBLE-PETTKÓ 1911, 66.

<sup>9</sup> BUDA Attila: Romantikus klasszicizmus, *Szalon*, II(1998) 6. sz., 7.

tén húzódó kertek, rétek, legelők, a Márton-patakot követő mélyebb vizes területek, a temető, valamint a kastélypark, amelyek nagymértékben befolyásolták a beépítés irányát is. A térképeken ábrázolásra került a Nagy-tó a Somlyó-hegy lábánál.<sup>10</sup>

A harmadik katonai felmérésnél (1872–1884) a fent leírt szerkezet volt jellemző. E felmérés 1923-as aktualizálása hasznos forrás, mert elemezhető rajta a kert eredeti szerkezete.

Az 1883-as térkép 1932-es és 1962-es aktualizálása ábrázolja a telekosztást és azt az állapotot, amikor a Márton-patak még nem volt lefedve a falu közepén. A település az első világháborút követően a Mogyoródi-patak irányába, a Pesti út mellett északnyugati irányba fejlődött az újonnan megépített vasútvonal miatt. A település 1945-ig birtokközpont.

A táj szerkezetét nemcsak a kertművelés jellemezte, hanem az intenzív mezőgazdaság és a majorok, porták kiépülése is. Az 1950-es évek végén a kastélykert területére is betelepültek a helyi mezőgazdasági termelészövetkezetek, így ezzel az egykori tájképi kert szerkezetét befolyásolták, átalakították, tönkretették.<sup>11</sup> 1957-ben országos mozgalom eredményként gróf Károlyi István rezidenciáján megalkult a Fóti Gyermekváros, hogy az állami gondozásba került gyermekeket itt nevelhessék és gondozhassák.

Jelenlegi településformájában Fót megtartotta a zárt halmazos beépítéses jellegét, amelynek középpontjában találhatók a település legjelentősebb műemlékei: a klasszicista stílusban megépített Károlyi-kastély, az Ybl Miklós által tervezett kegyúri templom a plébániával és az iskolával, a református templom, valamint Fáy András présháza, amely ma étteremként működik.

### *A település természeti és környezeti adottságai*

A község a pesti síkság része, amelyet északról és délkeletről a Gödöllői dombvidék és a Cserhát nyúlványai, a Sikátor pusztát az Alföld síkja határolja délről. Fót természeti és természet közeli területei a Gödöllői-dombság és a Duna közötti regionális jelentőségű ökológiai folyosórendszer részei. A Somlyó-hegy természetvédelmi, illetve fokozottan védett természetvédelmi terület. A déli oldala kopár sziklás, az északi oldala vastag humusz réteggel borított.<sup>12</sup>

Fót és környéke a földtörténeti harmadkorban és negyedkorban keletkezett. A harmadkorbeli tengeri üledék helyenként erősen összetartó meszes kőzetek, másutt homokos és kavicsos rétegekben figyelhetők meg. A Sikátor puszta keleti részén vulkáni eredetű kőzet, riolitufa is megfigyelhető. A táj nagy részét meghatározó futóhomok a negyedkorban alakult ki. A futóhomok az uralkodó szélirány hatásának következtében, északnyugat-délkeleti irányban helyezkedik el a völgyekben.

<sup>10</sup> FÉNYES Elek: *Magyarország geographiai szótára* II., Pest, 1851, 20.

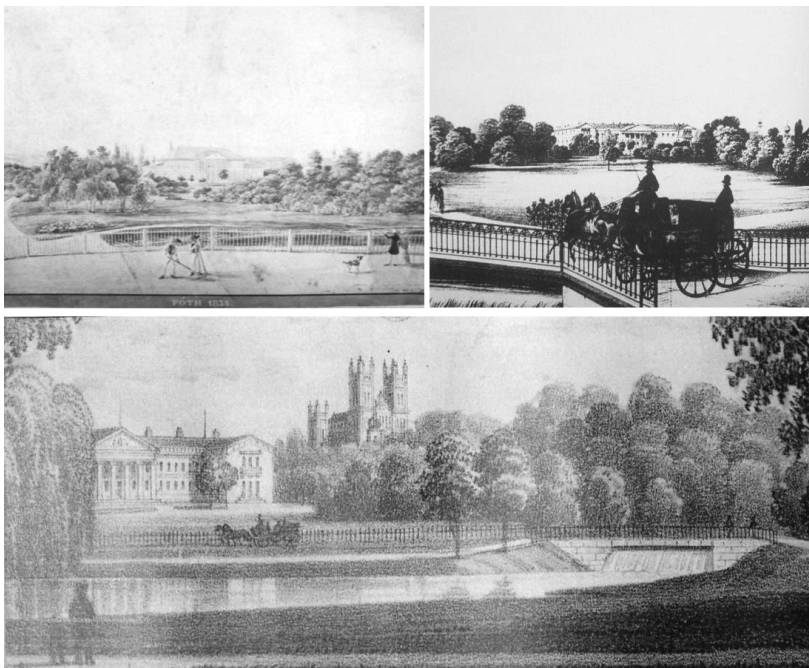
<sup>11</sup> FORRÓ 2002, 66.

<sup>12</sup> FORRÓ 2002, 12.





1. kép. Fót ábrázolása az első katonai felmérésen, 1783; a második katonai felmérésen, 1840–1845; a harmadik katonai felmérésen, 1882–1883; Pest megye 1975-ben készült térképének aktualizálása, M=1:25000, 1987, amelyen már a Fóti Gyermekváros is szerepel



2. kép. Klette Károly: A fóti Károlyi-kastély, 1835; Johann Rauch-Karl Schwindt: A fóti Károlyi-kastély, 1843; Zombory Gusztáv: „Fóti emlék”, a kastélypark az alsó tóval és a zsilippel, háttérben a Károlyi-kastély és a katolikus templom, 1858



3. kép. Morelli Gusztáv: A főthi parkból, 1877; Gévay Béla (1877): Kastély főhomlokzata és virág-kiültetés, A nyugati oldalszárnny és a veranda, A nyugati oldalszárnny verandájáról az udvar felé nézve



4. kép. Gévay Béla (1877): A kastély főhomlokzata és a felső tó, A tó, Károlyi-lovarda, Utat szegélyező nyárfasor

A Somlyó-hegy anyagát a földtörténeti harmadkor folyamatai alakították ki. Az első miocén korban mediterrán tenger borította a területet, amelynek maradványai az altalajt alkotó homokos kavics, tengeri agyag, homok, mészsós homokkő, édesvízi mészkő. Az alapkőzetten lösz, rozsdabarna erdőtálat, rendzima, Ramann-féle erdőtálat és homoktalaj alakult ki. A határ erdőtálatja sok meszet tartalmazó sárgásbarna vályogos homok.<sup>13</sup>

Az éves középhőmérséklet 10,0-10,2° C, az évi legmagasabb hőmérséklet 34,0-34,2° C körül alakul. A csapadék évi mennyisége 580-600 mm körüli. A terület klímájára a Cserhát és az Alföld van hatással. A Cserhát klímája hűvösebb és párásabb, ellenben az Alföldé melegebb, szárazabb. A sajátos mikroklima és a változatos felszíni formák különleges növény- és állatvilágnak teremtenek megfelelő életkörülményt. Erdőállományt a tölgy, kőris, akác, juhar, nyír, erdei fenyő és a fekete fenyő jellemzi. Aljnövényzetére jellemző a galagonya, bodza, vadrózsa, borostyán, boglárka, erdei szeder, vörös áfonya.<sup>14</sup>

A község és a Károlyi-kastély parkjának területén a Mogyoródi-patak, a déli területeken a Csömöri-patak folyik keresztül. A Mogyoródi-patak észak-déli irányú meredek völgyben ered, Mogyoródtól északra. A patak Fótnál hirtelen irányt változtat, és a község határáig északnyugati irányban folyik egészen a Dunáig. A patak medre szabálytalan, helyenként meanderező, növényzettel benőtt és hordalékkal terhelt. A kastély parkjának tavait a Mogyoródi-patak felduzzasztásával hozták létre és patak vize táplálja őket.<sup>15</sup>

### *A Károlyi család rövid története, birtoktörténet*

A nagykarolyi gróf Károlyi család az ősi magyar főnemesi családok közé tartozik. A család eredete visszanyúlik egészen a honfoglalásig. A 18. század második felében gróf Károlyi József Bécsben élt feleségével, három fiával és három lányával.<sup>16</sup> 1803-ban történt hirtelen halála után a család 1808-ban Magyarországra költözött. A család lakhelyéül a Pesten lévő Károlyi-palotát választotta, majd az özvegy, gróf Waldstein Erzsébet megvásárolta a városhoz közeli főtí uradalmat nyári pihenőhelynek Csekonics Józseftől. A főtí uradalom központja Fót, amely másfél óra kocs útra volt a fővárostól.<sup>17</sup> Később gróf Waldstein Erzsébet a birtokon kisebb-nagyobb változtatásokat rendelt el.<sup>18</sup>

A legidősebb fiú, István 1797-ben született Bécsben.<sup>19</sup> Tanulmányait Bécsben kezdte el, majd a pesti Piarista Gimnáziumban folytatta, végül a pesti egyetemen

<sup>13</sup> FORRÓ 2002, 13.

<sup>14</sup> FORRÓ 2002, 14.

<sup>15</sup> FORRÓ 2002, 12-14.

<sup>16</sup> BUDA 1998, 5.

<sup>17</sup> BUDA 1998, 5.

<sup>18</sup> BUDA Attila: *Gróf Károlyi István élete*, Budapest, 1997, 87.

<sup>19</sup> BUDA 1998, 7.



tanult jogot. 1820-ban jött véglegesen Magyarországra. Gróf Károlyi István angol példákából látta, hogy egy jól működő uradalomnak szüksége van stabil gazdasági háttérre, így céljai között nem csak a falu gazdaságának fellendítése szerepelt, hanem a falu határában lévő szőlő területeinek felparcelláztatása, majd bérbe adása vagy megvételre ajánlása. Itt vásárolt szőlő területet Fáy András is. Gróf Károlyi István Újpest megalapítója, majd 1848-ban Pest helytartó főispánja lett. 1848 végén az osztrák csapatok elfogták, majd 1849 októberében börtönbe vetették és nagy összegű váltságdíjjal sújtották. 1850-ben szabadult a therisienstadti börtönből. 1881-ben halt meg.<sup>20</sup> Halála után fia, gróf Károlyi Sándor (1831–1906) örökölte a fői birtokot, aki folytatta a kultúra támogatását. Nevéhez számos jótékony tett fűződik, valamint Újpest egyik legjelentősebb mecénásaként tartják számon.

Gróf Károlyi László 1931-ben született a fői kastélyban, ahol gyermekkorának nagy részét töltötte. A II. világháború alatt Bécsbe menekült szüleivel. Tanulmányait Svájcban folytatta, majd Peruban egy kávé-ültetvényt igazgatott, később Londonban is dolgozott. A rendszerváltás után egyre többször került kapcsolatba Fóttal, majd 1994-ben felkérték őt és feleségét, hogy vegyék át a Károlyi István Alapítvány patronálását. 1995 óta lehetőségük nyílt, hogy bérlőként élhessenek a kastélyban.<sup>21</sup>

### *A fői Károlyi-kastély*

A kastély építéstörténetével kapcsolatban számos szakember foglalkozott, sajnos kevés írásos forrás áll rendelkezésre. A kastély aktuális, legújabb kutatása Ritoók Pál nevéhez fűződik.

1807-es birtokleírásból és az 1811-ből fennmaradt összeírásból lehet következtetni a park épületeire.<sup>22</sup> A Károlyi-kastély magja egy alapincézett, földszintes ház volt beépített tetőtérrel, amelyet még a galánthai gróf Fekete család építtetett.<sup>23</sup> 1810–1811-ben özvegy gróf Waldstein Erzsébet különböző változtatásokat rendelt el az épületen. Egy emeletet építtetett, renováltatta majd korszerűsítette az egész épületet. Később megvásárolta, majd lebontatta a közelben lévő jobbágyházakat, és körbekeríttette a kastélyt. Ezt bizonyítja az a vízfestmény, amelyet Klette Károly 1825-ben készített: egyemeletes épület látható rajta. Klette Károly 1835-ös festményén egy lényegesen nagyobb kastély látható. A kastély következő átépítése az 1830-as évek első felében történt. Az épület változtatásai közül a legszembetűnőbb: a kert felőli homlokzat közepére hat oszloppal alátámasztott timpanon került, az épület két végébe pedig egy-egy földszintes toldalékot építettek, amelyek magasabbak a régi rész földszintjénél, nagyobb ablakai vannak és tetejük részben tetőteraszos.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> BUDA 1997, 242–244.

<sup>21</sup> PRISZLINGER Károly: *50 éves a Fői Gyermekváros*, Budapest, 2007, III–III.2.

<sup>22</sup> ÉBLE–PETTKÓ 1911, 68.

<sup>23</sup> FÜLÖP Csilla – RITOÓK Pál: A fői Károlyi-kastély története. In: *Tusnad*. Sepsiszentgyörgy, 1997, 119.

<sup>24</sup> *A Fői templom és a romantika építésze*, szerk. BUDA Attila – RITOÓK Pál, Budapest, 2007, 220.

Az épület előtti jobbágházakat lebontották, és Erményi Ignác tervei szerint kialakították a tájképi angolkertet. A tájképi kert kialakításával kapcsolatban több évszám is felmerült. Egyes szakirodalmak az 1823–1827 között gondolják,<sup>25</sup> mások viszont az 1836-os dátumot tartják valószínűnek.<sup>26</sup> Az eltérések magyarázata az lehet, hogy valószínűleg több ütemben alakították ki a hatalmas tájképi kertet.<sup>27</sup>

A következő kastélybővítés tervezőjének a szakirodalom nagy része id. Heinrich Kochot tartja valószínűnek. Heinrich Koch (1781–1861) bécsi építész, aki a Károlyi család több más építkezésével kapcsolatban jelen volt. Lehetséges tervezőként felmerült még Pollack Mihály (1773–1855) neve csupán stíluskritikai alapon és Hofrichter József neve is, aki a Károlyi család építésze volt.<sup>28</sup>

A kastély következő átalakítása 1845 és 1849 között történt Ybl Miklós tervei alapján.<sup>29</sup> Az átalakítást végül a meglévő épület nagy részének megtartásával hajtották végre. A két végén levő földszintes toldalékokat elbontották, a főszárnyat két ablaktengellyel meghosszabbították. A kastély jelenlegi formája az átépítésekkel és bővítésekkel eléggé szétesett, alaprajzára egyáltalán nem jellemző a klasszicista építészet nyugodt szimmetriájára.

Az épületegyüttes a park legmagasabb pontján fekszik. A földszinti ablaknyílások majdnem a földre érnek, amelynek köszönhetően a kastélyban lévő személy többet lát a kertből és közelebb érzi magát a természethez.<sup>30</sup> Nagy valószínűséggel Ybl Miklóstól származnak a park déli részénél álló majorsági épületek is, mint például az istálló és a magtár. Ezen épületek közül pár kőépület már a 18. században is állt.<sup>31</sup>

1881 után a kastély gróf Károlyi Sándor tulajdona lett, aki a kastély külsején nem sokat változtatott. Változtatásokat hajtottak végre viszont a majorsági épületeken. Ekkor alakították át az egyik tanyai épületet historizáló barokk oromzatú kis kastéllyá.

A II. világháború vége felé a Károlyi család külföldre távozott. A fői kastélyt először frontkórháznak használták, majd a negyvenes évek végén a határőrség foglalta el az épületet és a parkot. A kastélyban 1946–1948 között otthon működött hadiárva fiúknak, majd 1957-ig a honvédség kapott helyet a kastélyban. 1957. november 15-től létrehozták a gyermekotthont, a fői Gyermekvárost.<sup>32</sup> Ezek a változtatások nem csak a kastélyt és kertjét érintették, hanem a majorsági épületeket is, amelyeken az elmúlt 40 év alatt kisebb-nagyobb átalakítást hajtottak végre.

<sup>25</sup> BIERBAUER Virgil: A magyar klasszicizmus korának kastélyai, *Magyar Művészet*, III (1927) 5. sz., 465–475.

<sup>26</sup> ZÁDOR Anna – RADOS Jenő: *A klasszicizmus építészete Magyarországon*, Budapest, 1943, 52.

<sup>27</sup> FÜLÖP–RITOÓK 1997, 119–122.

<sup>28</sup> LYKA Károly: A táblabíró világ művészete. In *Magyar művészet 1800–1850*, Budapest, 1981, 228.

<sup>29</sup> YBL Ervin: *Ybl Miklós*, Budapest, 1956, 17.

<sup>30</sup> BUDA–RITOÓK 2007, 201–258.

<sup>31</sup> ZÁDOR–RADOS 1943, 51.

<sup>32</sup> TAMÁS Enikő: Újjászületik a fői kastélypark, *Kertészet és Szőlészet*, I. (1985. szeptember 12.) 2. sz., 14–15.

A kastélykertben elhelyezett Gyermekotthon épületei ma nagyrészt üresen, kihasználatlanul állnak. Egyes épületekben lakások, iskolák, óvodák és egy művészeti szakközépiskola kap helyet.

### *A tájképi kert*

A kastélypark kialakításának pontos dátumával kapcsolatban több évszám is felmerült a szakirodalomban: 1823–1827 között és 1836 körül.<sup>33</sup> Feltételezésem szerint kertet több ütemben alakították ki. Az Erményi Ignác által tervezett tájképi park körülbelül 600 hold területen feküdt. A Károlyi-kastély a terület legmagasabb pontján áll, innen enyhe lejtő vezetett le a tavakig.

Johann Rauch-Karl Schwindt litográfiáján a kastély egyik leggyakoribb ábrázolásmódja látható, amelyen messziről, délnyugati irányból látható a kastély főhomlokzata, a kastély előtt gyepes terület és lombhullató facsoportok, a Mogyoródi-patakból felduzzasztott háromtagú tórendszer, a tó feletti zsilip a vaskorláttal. A távolban felfedezhető a fői templom.

A kastélykert mintája József nádor alcsúti parkja. Alcsúton József nádor korszerű gazdasági mintatelepet hozott létre, és ezzel megteremtette a biztos anyagi hátteret a tájképi kert fenntartásához.<sup>34</sup> Gróf Károlyi Istvánra nem csak József nádor volt nagy hatással, hanem utazásai során az angol példák is, ahol látta, hogy egy stabil gazdasági és kertészeti háttér szükséges egy nagy léptékű tájképi angol kert létrehozásához.<sup>35</sup>

A növényalkalmazás a kornak megfelelő volt, nagy tereket hoztak létre, melyeket fasorok, erdőszerű részek, a tereket ligetes facsoportok, szabadon csoportosított nagylombú szoliteretek és geometrikus, pazar színvilágú növénykiültetések vetek körül.<sup>36</sup> A kastély közvetlen közelében dézsás növényeket helyeztek el, amelyek egymagukban díszítettek egy-egy adott területet.<sup>37</sup> A kertben különböző dísnövényeket is termesztettek. A kert nagyon gazdag volt rózsákban, valamint kúszó- és futónövényekben. A virágos kertekbe olyan növényeket ültettek, mint például: Petunia, Verbena, Pelargonium, Phlox, Delphinium, Fuchsia, Lantana, Rosa, Georgina.<sup>38</sup> Gyümölcsös, veteményes kert, üvegházak és tenyészházak is megtalálhatók voltak, ahol a különleges növények teleltetését és szaporítását végezték.

A kastélykertet a Mogyoródi-patak szeli át, amely a tavakat táplálja, de nem közvetlenül befolyva. A felső tóba egy földalatti csatornán keresztül ömlik a víz.<sup>39</sup>

<sup>33</sup> Szerző nélkül: Jelen hír, *Honderú*, I. (1843. július 15.) II. 2. 61.

<sup>34</sup> Herczeg Ágnes és Ritoók Pál kézírata, 1992, 6.

<sup>35</sup> BUDA 1998, 9.

<sup>36</sup> HERCZEG–RITOÓK 1992, 5.

<sup>37</sup> LUKÁCS Sándor: Szemle hazai kertészetünk fölött, *Magyar Kertész*, I. (1863. szeptember 6.) 15, 97.

<sup>38</sup> LUKÁCS 1863, 98.

<sup>39</sup> FÜLÖP–RITOÓK 1997, 122.



5. kép. Goszleth István: Parkrészlet a tóval, 1913; Ismeretlen: A fői Károlyi-kastély, nyugati oldal-homlokzata és a veranda, 1915 körül; Ismeretlen: Kapunyitásra várva a koleszár kapunál, 1940 körül; Ismeretlen: kis kastély épülete, 1930 körül



6. kép: Kiss József (1982): Gyermekváros, a kastély és a tó közötti látványtengely





7. kép. A kastély főhomlokzata és az előtte álló Juglans nigra 1909; A tó és környezete, 1910 körül



8. kép. A szerző felvételei 2009–2013-ban: a kastély főhomlokzata előtt álló Juglans nigra, a park területén álló garázsok, kis kastély oldalról, tó

A tó közepén egy sziget fekszik. Az alsó tó egy vaskorlátos híd alatt lévő zsilippel kapcsolódik a felső tóhoz. Az alsó tó vízszintje alacsonyabb, és egy következő hídnál összeszűkül, majd patakként folytatódva visszafolyik a Mogyoródi-patakba.<sup>40</sup> A tó vízszintjét a Mogyoródi-patakon levő zsilip és az alsó és a felső tavat összekötő híd alatti zsilip tartja egyenletesen. A kertet átszelő Mogyoródi-patak vízének felduzzasztásával létesített háromtagú tórendszer kellemes, párás, üde mikroklímát teremt a parkban. A tó partján jól érzik magukat az eredeti élőhelyükön is ártereken élő fafajok, mint például a platánok, kőrisek, nyárfák. Az egyik képeslapon hattyúkat ábrázoltak, amik alapján feltételezhető, hogy a tó nem csak halastóként funkcionált, hanem hattyúknak is helyet adott.

A kert szélső részén, a patak partján állt egy kétkerekes vízimalom, amelynek nemcsak a tó táplálása volt a feladata, hanem a kert öntözése is. A víz a malom épületében különböző tisztító kádakba folyt, hogy az már tisztán, hulladék nélkül kerüljön a csatornába. Az öntözésben részesült tér alatt vas csatornák hálózata kapott helyet, amelyek a gyeptől alig-alig voltak felfedezhetők. A csatornákat vas szelencékkel lehetett elzárni. Ez az öntözőrendszer alkalom adtán hat-nyolc öl magasságból kész záporként tudott öntözni. A rendszer víznyomását a patak víznyomásához alakították. Az öntöző csövek nem csak a tóhoz és a kiültetésekhez jutottak el, hanem a kastély és a falu egyes részeihez is, tűzoltás céljából.<sup>41</sup>

A parkot szabálytalanul kacskaringózó, szórt burkolattal ellátott utak hálózta be, amelyeknek ma töredékei figyelhetők meg az útvonalvezetésben. A hosszúkás parkot délkelet irányból a Pest felől érkező kocsit érintette, majd átszelte hosszában.<sup>42</sup> Az út mentén úgy alakítottak ki facsoportokat, hogy a kertbe látogatók erdőben, vagy éppen tisztáson érezzék magukat. A Pesti út a település érintésével csatlakozott be a kastélypark területére. Innen lehetett továbbhajtani a kastély udvarába, ahol a kocsisín kapott helyet. A park bejáratainál kisebb őrbódék álltak, amelyek ion oszlopokkal ellátott portikuszos építmények voltak.

A park tájképi stílusának megfelelően korábbi korok maradványai is álltak a kertben.<sup>43</sup> Számos beszámoló említi az 1849-ben Palotáról a Károlyi-kastély kertjébe átvitt három darab római követ. Az egyik egy napóra talpazata lett, a másik kettőt egy dombon, egy római sírkő darabjai körül helyeztek el. A kastély mellett még ma is megtalálhatók a római kori kövek.<sup>44</sup>

A tájképi kertben számos mezőgazdasági funkciójú épület, pavilon, a svájci tehénistálló, a kastély közelében álló reggeliző épület, a kocsisín, istállók, üvegházak, melegágyak, a magtár és a vízi malom kapott helyet, amelyek szervesen illeszkedtek a tájképi kert kompozíciójába. Ezek nagyrészt a kastély közvetlen közelében

<sup>40</sup> CSORNA Antal: A víz szerepe a magyar kastélykertekben, *Műemlékvédelem*, XVII. (1973) 4., 209–214.

<sup>41</sup> LUKÁCS 1863, 98.

<sup>42</sup> KISS József: Nevezetes kastélykertjeink, *Szép kertek*, VI. (1988) 4, 13.

<sup>43</sup> GALAVICS Géza: *Magyarországi angolkertek*, Budapest, 1999, 36.

<sup>44</sup> PAUR István: *A főti kert archeológiai érdekességei*, Budapest, 1855, 128.

helyezkedtek el. A kertben állt egy „fejtő”, ahol svájci teheneket tartottak.<sup>45</sup> Az istállóhoz tartozott egy igényesen berendezett terem, amelyben reggelizni lehetett. Az 1883-as kataszteri térkép és az 1932-ben elkészült aktualizálás szerint állt egy kisméretű négyszögletes épület nem messze a kocsiszíntól, a kastély nyugati oldala mellett. Nagy valószínűséggel ez lehetett a svájci mintára épült kis reggeliző épület, amely mára teljesen eltűnt.

A királyi lovak külön istállóban kaptak helyet. A Fóti albumban van egy 1877-ben Gévy Béla által készített fotó, amely egy istállót és környezetét ábrázolja. Ennek az istállónak a konkrét helyét sajnos nem sikerült beazonosítanom.

Lehetséges, hogy Ybl Miklóstól származnak a kert déli területén, a Pestről érkező út mellett álló majorsági épületek.<sup>46</sup> A major gazdasági épületei közé tartozott a magtár, istálló és még pár olyan kőépület, amelyek már a 18. század közepén is álltak. Ez a része a kertnek déli tájolású volt, ahol a kerti üvegházak és melegágysok állhattak.

A terület alapos bejárása és a kastélykert történetének, térképes anyagainak tanulmányozása során egyértelműen megállapítható, hogy a kis kastély és a romantikus villaszerű épület a kastély fő látvány tengelyébe voltak komponálva.

A kertre jellemző volt a tájképi kertek azon sajátossága is, hogy változatosságra törekedett. Fontosnak tartották, hogy a látogató ne unatkozzon, hanem kellően elszórakozzon a kertben. A kastélyparkról szóló leírások szerint a kert nem volt túl cifra, természetesség és festőiség jellemezte: egyszerű volt, de mégis pazar, amely érezte a kertbe látogatókkal a gróf rangját és európai ízlését.<sup>47</sup>

### *Az aktuális környezeti, természeti állapotok*

Napjainkban a kastélykert elhanyagolt, hozzá nem méltó állapotban van. A kert helyi vagy országos védettség alatt nem áll. Ezek az állapotok, körülmények kedveznek az illegális fakivágásoknak, a növényritkaságok rongálásának, a nem megfelelő funkciók kiválasztásának, valamint a kedvezőtlen beépítéseknek. A kertet érő negatív hatások elkerülése, javítása érdekében olyan célkitűzéseket kell hozni, amelyek a kertben megmaradt eredeti és veszélyeztetett értékek megóvását szolgálják.

Az elmúlt évek során a parkban számos olyan funkció kapott helyet, amely megbontotta, tönkretette az egykori tájképi szerkezetet és útvonalvezetést. A park ma rendezetlen, szerkezete szétesett állapotot mutat. A Gyermekváros időszakában, 1957–1962 között neves építészek tervei alapján létrejött épületek nincsenek valós kapcsolatban a kerttel és a kastéllyal. Ezek az épületek nem csupán kívülről számí-

<sup>45</sup> Károlyi István főti temploma, szerk. BUDA Attila, (Fóti Károlyiak Alapítvány könyvei I.) Fót, 2001, 31–33.

<sup>46</sup> YBL 1956, 18.

<sup>47</sup> ORMOS Imre: *A kerttervezés története és gyakorlata*. Budapest, 1967, 78–80; Szerző nélkül: A főti gróf, *Pesti Napló*, (1881. június 14.) 25., amelyet Ritoók Pál főti Károlyi-kastélyról szóló kéziratának segítségével letem fel.

tanak értékesnek, hanem belülről is: tereik egyedülálló motívumokkal díszítettek. Jó pár épületben olasz falfestési technika alapján készült színes falfestmények találhatók. Igaz, hogy a Gyermekváros szinte teljes mértékben tönkretette a kert épített és természeti értékeit, de új, egyedülálló értéket is létrehozott az építészetben.

A kastélyhoz tartozó bevezető út elhanyagolt állapotban van, felújítása szükségzerű lenne, hogy egy reprezentatív, biztonságosabb tér fogadja a kastélykertbe látogatókat. A parkban több parkoló található, amelyek elhanyagoltak, nincsenek rendezetten körülvéve és jól lehatárolva az egyéb kertrészekről. Az egyes épületek előtt nem esztétikus, fém játszóterek vannak, amelyek nagy része ma már kihasználatlan.

A kastély előtti gyepes részre az ötvenes években beton sportpályákat létesítettek, amelyek teljes mértékben megváltoztatták a kert egykori, a kastély és a tavak között húzódó fő látványtengelyét. Az itt lévő épületek kifejezetten rossz állapotban vannak.

A Mogyoródi-pataknak szinte semmilyen kapcsolata nincs a lekerítés miatt a kastélykerttel. A tó feltöltő csöve a víz felszíne felett van, a partról szinte eltűnt a tóparti növényzet. A tó vize nincs rendszeresen kezelve, nem tud megfelelően szellőzni, oxigénhiányos, a vize habzik, rengeteg hulladék van a tó partján és a vízfelületén. A biológiai egyensúly érdekében fontos lenne a partot vízparti növényzettel beültetni. A kertben a horgászat tilos, de ezzel nem törődve néhányan fák mögé rejtőzve ezt teszik.

A jelenlegi terület végében lovarda, kertészet és lakóépületek találhatók. A kertészethez bevezető utat építettek, amelyet két oldalról fasor övez. Ez az átalakítás teljes mértékben figyelmen kívül hagyta a park egykori szerkezetét, valamint a fafaj kiválasztása sem volt megfelelő. A lovarda környezete szintén nagyon rendezetlen, egyik oldalán két sorházi lakás épült.

A Gyermekváros területén számos nem használt, romos garázs található, amelyek rontják a terület képét, esztétikailag rendkívül hátrányosak, sőt egyes látványkapcsolatok közé vertikális válaszfalat építettek. A kis kastély és a Károlyi-kastély közötti egykori látványtengely mára szinte egyáltalán nem észrevehető részben az ott lévő garázsok miatt.

A kertben számos olyan épített és természeti érték maradt meg, amelyek megőrzésére törekedni kell. A területen számos növényritkasággal lehet találkozni, amelyek jelentős értékeként vehetők számba. A park egyéb értékeként felsorolandó a kert bizonyos részein megmaradt eredeti útvonalvezetés is. A tó és a kastély körüli részekben nagyrészt megmaradt az eredeti vonalvezetés, amelyet a későbbi beépítések is valamelyest figyelembe vettek.

Az egykori tájképi kert épített, tervezett objektumaiból megmaradt a Károlyi-kastély, a római kori faragványok, a helyenként nyomvonalában kirajzolódó útvonalvezetés, a háromtagú tórendszer a szigettel és a Mogyoródi-patakkal, a kert hátán a kis kastély, valamint a romantikus villaszerű épület.

## Összegzés

A fóti Károlyi-kastély parkja kiemelt szerepet tölt be Fót zöldfelületi rendszerében, amelynek alapját a 19. században kibontakozó nagy léptékű tájképi kert szolgáltatja. A kert országos védelem alá vonása, a történeti kert rekonstrukciója, a Mogyoródi-patak és a háromtagú tórendszer rehabilitációja egyre sürgetőbb.

A reformkortól kezdve Fót fontos kulturális szerepet játszott, amely a fővároshoz való közelségének és kedvező fekvésének volt köszönhető. A kert és a kastély története szorosan összefonódott az aktuális tulajdonosok életével és egyéniségével, amelyeket a kerten és a kastélyon végigmenő kisebb-nagyobb változtatások is jól mutatnak. A II. világháború végén a Károlyi család külföldre költözött, ezután a fóti kastélyt először frontkórháznak használták, majd a 1940-es évek végén a határőrség foglalta el az épületet és a parkot. A kastély 1946–1948 között hadiárva fiúk otthonaként működött, majd 1957-ig a honvédség kapott helyet a kastély területén. A Gyermekváros 1957-től az 1970-es évekig folyamatosan beépítette, átalakította a kastélykertet, amellyel teljes mértékben tönkretette a kert egykori útvonalvezetését és látványtengelyeit. A nyolcvanas évektől kezdve egyre kevesebb gyermek élt a kastély területén, mert az új családközpontú nevelési elveknek megfelelően a gyermekeket családi házakba költöztetik. A kastélykertben elhelyezett Gyermekotthon épületei ma nagyrészt üresen, kihasználatlanul, rossz állapotban állnak.

A kastélykerten keresztül haladó Mogyoródi-patak a Csíkvölgyekből ered, az ember által erősen átformált kisvízfolyás, amely így is meg tudta őrizni természetes jellegét. A meder viszonylag hosszú szakaszon természetes, vagy „visszatermesztetett”. A Mogyoródi-patak segítségével duzzasztották fel egykor a tórendszert, amelynek napjainkra vízminősége erősen leromlott. A patak szinte teljes szakaszán jellemzők az antropogén hatások és a rendszerezetlen tulajdonviszonyok.

Megoldást a tulajdonviszonyok rendezése, az antropogén terhelés felszámolása és a patak környezetének rehabilitációja jelentheti. A kastélykert szempontjából különösen fontosnak tartom a park növényanyagának rendszeres karbantartását, a kerten áthaladó patak és a tórendszer megtisztítását, amelyek segítségével a kastélykert kiemelkedő szerepet tölthet be nemcsak a fótiak, hanem az egész ország életében.

## Rezümé

A tanulmány célja a fóti Károlyi-kastély angolkertjének bemutatása a képi és írott források segítségével. A reformkortól kezdve Fót fontos kulturális szerepet játszott, amely a fővároshoz való közelségének és kedvező fekvésének volt köszönhető. A kert és a kastély története szorosan összefonódott az aktuális tulajdonosok életével és egyéniségével, amelyeket a kerten és a kastélyon végigmenő kisebb-nagyobb változtatások is jól mutatnak. A kertre jellemző volt az angolkertek azon sajátossá-



ga, hogy változatosságra törekedett. Fontosnak tartották, hogy a látogató ne unatkozzon, hanem kelően elszórakozzon a kertben. A kastélyparkról szóló leírások szerint a kert nem volt túl cifra, természetesség és festőiség jellemezte: egyszerű volt, de mégis pazar, amely érezte a kertbe látogatókkal a gróf rangját és európai ízlését.

A II. világháború végén a Károlyi család külföldre költözött, ezután a fői kastélyt először frontkórháznak használták, majd a 1940-es évek végén a határőrség foglalta el az épületet és a parkot. A kastély 1946–1948 között hadiárva fiúk otthonaként működött, majd 1957-ig a honvédség kapott helyet a kastély területén. A Gyermekváros 1957-től az 1970-es évekig folyamatosan beépítette, átalakította a kastélykertet. Az egykori tájképi kert épített, tervezett objektumaiból megmaradt a Károlyi-kastély, a római kori faragványok, a helyenként nyomvonalában kirajzolódó útvonalvezetés, a háromtagú tórendszer a szigettel és a Mogyoródi-patakkal, a kert határán a kis kastély, valamint a romantikus villaszerű épület.

Kulcsszavak

Fót, Károlyi család, angolkert

### *Abstract*

*Alexandra Viktória Pintér: The English Garden of the Károlyi Castle in Fót*

*The aim of the study is to present the English Garden of the Károlyi Castle in Fót, in the light of visual and written sources. From the Hungarian Reform Era (1825–1848), Fót played an important cultural role, thanks to its proximity and favorable location to the capital. The history of the garden and the castle is intimately tied to the life and the individuality of the current owners, which are reflected in smaller and larger changes. The English Garden was characterized by striving for diversity. It was important for owner that the visitor had fun in the garden. According to the descriptions of the castle park, the garden was not flashy, it was characterized by naturalness and picturesqueness. It was simple, but still luxurious, which made the visitor feel the rank and European taste of the Károlyi counts.*

*At the end of the Second World War the Károlyi family moved abroad, then the Fót Castle was first used as a front hospital, and at the end of the 1940s the border guard occupied the building and the park. The castle operated between 1946 and 1948 as a home of orphan boys of soldiers, later the army used the castle until 1957. From 1957 to the 1970s, the Children's Town continued to incorporate and transformed the castle garden. The remains of the built and planned objects of the former English Garden are the Károlyi Castle, the Roman carvings, the route paths, the system of the three lakes with the island and the Mogyoródi brook, the small castle and the romantic cottage building on the outskirts of the garden.*

Keywords

Fót, Károlyi family, English garden

NAGY ANDREA

## Az óangol költészet magyar fordításai

Az Európa legrégebbi népnyelvű irodalmának részét képező óangol költészet nagyrészt ismeretlen Magyarországon, és a versszerető közönség érdeklődésén is kívül esik. Jól példázza a fenti állítást, hogy a Lator László szerkesztésében megjelent *A világirodalom legszebb versei az ókortól a XX. századig* című gyűjtemény,<sup>1</sup> amely két kötetben, több mint ezer oldalon mutatja be négy évezred költészetét, egyetlen óangol verset sem tartalmaz, és a versek többségének a mai napig nincs magyar fordítása. Ez részben nyelvi okokra vezethető vissza: az angol nyelv rengeteg változáson ment át története során. Legkorábbi változata, az óangol szókincsében és nyelvtanában is jelentősen különbözik a ma beszélt nyelvtől, és még az angol anyanyelvűek számára sem érthető előzetes tanulmányok nélkül. A mai vagy akár pár évszázaddal korábbi angol nyelv ismerete tehát önmagában nem elég az óangol versek megértéséhez. A jelen tanulmány célja az eddig nyomtatásban megjelent magyar fordítások rövid áttekintése és részletes jegyzékének elkészítése.

Óangol költészet alatt azt a mintegy 30.000 verssornyi szöveget értjük, amelyet 1066 előtt írtak az angolszász királyságok területén, és amely – néhány kivételtől eltekintve – négy nagy kódexben maradt fenn. Valamennyi kódex i. sz. 1000 körül készült, a versek datálása azonban szinte lehetetlen. Ennek több oka is van: a szerzőket két kivétellel nem ismerjük, a kéziratokban címek sem szerepelnek, és valamennyi vers ugyanabban a versformában íródott. Az óangol költészet ráadásul formulaikus és a szóbeli kultúrában gyökerezik, ezért a kifejezések és a stílus hasonlósága alapján sem lehetne megállapítani a szerzőséget, és nem tudhatjuk, egy-egy vers milyen régóta létezett a szóbeli hagyományban, mielőtt lejegyezték.<sup>2</sup> Egy példa erre a *The Dream of the Rood* („Álom a keresztfáról” vagy „A keresztfá álma”) című vers, amelynek egyetlen teljes kézírata a fent említett kódexek egyikében maradt fenn, a szöveg egyes részletei azonban egy 8. századi homokkő kereszten (Ruthwell Cross) is megtalálhatóak.<sup>3</sup>

Az óangol költészetben belül nehéz műfajokat meghatározni. Témáit tekintve a korpusz túlnyomó részét vallásos költemények teszik ki: bibliai történetek verses feldolgozásai, szentek életei, devóciós költemények. Ugyanakkor a világi témájú

<sup>1</sup> LATOR László (szerk.): *A világirodalom legszebb versei az ókortól a XX. századig*, Budapest, Európa, 1978.

<sup>2</sup> BENSON, Larry D. (1966), „The Literary Character of Anglo-Saxon Formulaic Poetry.” *Publications of the Modern Language Association*, LXXXI, 1966/5. 334–341; FOLEY, John M.: *Oral-Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography*, Garland, 1985.

<sup>3</sup> WILSON, David M.: *Anglo-Saxon Art: From The Seventh Century To The Norman Conquest*, Thames and Hudson (US edn. Overlook Press), 1984, 72.



versek is keresztény szerzők művei, amelyeket kolostori környezetben jegyeztek le, a vallásos világnézet és szellemiség tehát ezeket is magától értetődően áthatja – ahogy a vallásos versekben is megjelenik a hősi eszmény, a hősköltészet nyelvezete és ábrázolásmódja. A világi versek közül kétségkívül a legismertebb és legjelentősebb a *Beowulf* címen ismert hősköltemény, amely a már említett 30.000 sornyi fennmaradt szöveg körülbelül egytizedét adja.<sup>4</sup> A *Beowulf* egyben nagyjából kimeríti azt, amit óangol hősköltészetnek nevezhetünk: ebbe a csoportba ezen kívül két, töredékesen fennmaradt vers, illetve két olyan költemény tartozik, amelyek 10. századi valós csatáknak a hősi költészet hagyományain alapuló leírásai.

Egy kisebb, de jól meghatározható csoportot alkotnak az ún. elégikus költemények, amelyek számos jellemvonásban megegyeznek: egyes szám első személyben szólnak, beszélőjük magányosan, számkivetve él. A versek fő témája a mulandóság és az emberi élet rövidsége, a bennük megjelenített természeti környezet ennek megfelelően komor, sötét, és kihalt. A hangsúlyt inkább a beszélő érzelmeire helyezik, mint a cselekményre, ami nagyban megnehezíti értelmezésüket.

Szintén jól meghatározható csoport a verses rejtvényeké, amelyek mind az Exeter Book néven ismert kódexben találhatóak; a kézirat nem mellékel megoldásokat a rejtvényekhez, ezért néhányuk a mai napig vitatott, vagy megfejtetlen maradt. A fentiekén kívül verses ráolvasások és bölcsességgyűjtemények tartoznak a ránk maradt szövegek közé.

### *Magyar fordítások*

Ha áttekintjük a létező magyar fordításokat, azt láthatjuk, hogy a *Beowulf* a legtöbb fordított óangol költemény, ami nem meglepő, hiszen ugyanezt tapasztalhatjuk az angol nyelvterületen is. A versnek eddig egy teljes fordítása jelent meg Szegő György tollából, Halácsy Katalin előszavával,<sup>5</sup> amelyet az ELTE Anglisztika Tanszéke adott ki 1994-ben. Ez az úttörő jelentőségű fordítás első ízben tette magyarul elérhetővé a költemény egészét, ám egyetemi kiadványként elsősorban a hallgatók férhettek hozzá, a szélesebb olvasóközönség előtt továbbra is jórészt ismeretlen maradt. A teljes versfordítás mellett a költemény több részlete jelent meg gyűjteményes kiadásokban, különböző fordítók tolmácsolásában.

A többi magyar fordítás elsősorban az elégikiakról („A tengeri hajós”, „A rom”, „A feleség panasza”, „Wulf és Eadwacer”) és a rejtvényekről („A hattyú”, „Jég”, „Kulcs”, „Hagyma”) készült, illetve néhány további rövidebb versről, közéjük tartozik „A brunanburh-i csata” átültetése Weöres Sándortól. Feltűnő azonban a vallásos versek fordításainak hiánya, noha ezek teszik ki a fennmaradt szövegek legnagyobb

<sup>4</sup> FULK, R. D. – BJORK, Robert E. – NILES, Johd D. (szerk.): *Klaeber's Beowulf*, 4th ed., Toronto, University of Toronto Press, 2008.

<sup>5</sup> *Beowulf*, ford. Szegő György, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem Anglisztika Tanszék, 1994.

részét. Teljes fordítása ezek közül csak az „Álom a keresztfáról” című versnek és Caedmon himnuszának létezik, amelyek kétségkívül a legismertebbek és legnépszerűbbek világszinten is. A *Genesis* („Genezis”), *Judith* („Judit”) és *Elene* („Heléna”) című költeményekből csak igen rövid, pár soros részleteket találunk különböző antológiákban. Teljesen ismeretlenek maradnak a magyar olvasók előtt az olyan hosszú és jelentős költemények, mint Cynewulf *Juliana* című verse, a *Christ* vagy a *Guthlac*, ahogy a *The Wanderer* [A vándor] című elégia és a *The Battle of Maldon* [A maldoni csata], amelyek mind Magyarországon, mind külföldön rendszeresen szerepelnek a középkori angol irodalomról szóló egyetemi kurzusok anyagában.

A magyar fordításokat elsősorban az angol költészetet bemutató antológiákban, gyűjteményes kötetekben találhatjuk meg. Az első antológia, amely óangol költeményeket is tartalmaz, a Halász Gábor szerkesztette, 1942-es kiadású *Az angol irodalom kincsesháza*,<sup>6</sup> amelyben – a kötet által tévesen Caedmonnak tulajdonított<sup>7</sup> – *Genesis* („Genezis”) című, eredetileg 2936 soros költemény egy rövid részlete szerepel „Az angyalok bukása” címmel, Szász Béla fordításában. Ezt követte az 1952–1962 között kiadott *Világirodalmi antológia* második kötete, amely két elégit közöl Végh György fordításában „A hajós”<sup>8</sup> és „A feleség panasza” címmel. Ezek a fordítások a későbbi válogatásokban már nem szerepelnek.

Az első antológia, amelyet teljes egészében az angol költészetnek szenteltek, a Szabó Lőrinc által elkezdett és Vajda Miklós által szerkesztett *Angol költők antológiája*, amely 1960-ban jelent meg *A világirodalom gyöngyszemei* sorozatban, és számos óangol verset illetve versrészletet tartalmaz Weöres Sándor és Károlyi Amy fordításában. Weöres lefordította Caedmon himnuszát és a *Seafarer* című elégit „A tengeri hajós” címmel, Baeda halotti énekét, a *Beowulf* és az *Elene* egy-egy részletét, Károlyi Amy pedig „A sír” című kései óangol verset és „A hattyú” című rejtvényt. A kötethez jegyzeteket író András T. László szerint „[a] rendkívül gazdag óangol költészet többi bemutatott darabjával együtt a *Beowulf* is itt szólal meg először méltó, szöveghű magyar tolmácsolásban, az eredeti ősgermán versforma lehetőség szerint pontos érzékeltetésével”.<sup>9</sup>

Az időrendben következő antológiát Erdélyben adták ki 1978-ban Gaal György szerkesztésében, a *Tanulók könyvtára* sorozat egyik darabjaként.<sup>10</sup> Ez a gyűjtemény átveszi Vajda antológiájából Weöres néhány fordítását: a Caedmon-himnusz, Baeda halotti énekét és az *Elene* pár sorát. Ugyancsak szerepel benne egy *Beowulf* részlet, ám ez nem Weöres, hanem Dybas Tihamér tolmácsolásában.

<sup>6</sup> HALÁSZ Gábor (szerk.): *Az angol irodalom kincsesháza*, Budapest, Athenaeum, 1942.

<sup>7</sup> Caedmon egyike annak a két óangol költőnek, akit név szerint ismerünk. A korai kritikusok igyekeztek minél több költeményt a nevéhez kötni, és az ő munkájának illetve hatásának betudni. A mai álláspont szerint mindössze a „Caedmon himnusza” címen ismert kilenc soros költeményt tulajdoníthatjuk neki több-kevesebb biztonsággal.

<sup>8</sup> *The Seafarer*, Weöres fordításában „A tengeri hajós”.

<sup>9</sup> HALÁSZ Gábor: i. m. 766.

<sup>10</sup> GAAL György (szerk.): *Tenger és alkonyég között: Angol költők antológiája*, Tanulók Könyvtára, Kolozsvár-Napoca, Dacia Könyvkiadó, 1978.

Magyarországon a következő jelentős antológia az 1986-os *Klasszikus angol költők*, amely egyben az óangol versfordítások máig legjelentősebb gyűjteménye.<sup>11</sup> Ez szintén átvett fordításokat Vajda korábbi antológiájából, és újakkal egészítette ki. Megtaláljuk benne Károlyi Amy 1960-ban már közölt két fordítását és a Weöres által fordított *Beowulf*-részletet illetve elégiát. Emellett szerepel benne Weöres-től egy *Genesis*-részlet és „A brunanburh-i csata” fordítása, további négy részlet a *Beowulf*-ból Képes Júlia és András T. László fordításában, és Képes Júlia még számos fordítása, egy részlet a *Genesis*-ből, egy a „Judit” című költeményből, továbbá „A fönix” című vers és két rejtvény fordítása. Ebben a gyűjteményben szerepel először Tellér Gyula fordításában az egyik legkülönlegesebb óangol vers, az „Álom a keresztfáról” is.

2000-ben a Magyar Könyvklub adott ki újabb antológiát Kappanyos András szerkesztésében *Angol költők antológiája* címmel.<sup>12</sup> A gyűjtemény óangol része mindössze két versből áll, az egyik Weöres már több helyen közölt *Beowulf*-részlete, amihez egy újdonság társul, Hamvai Kornél fordítása a *The Ruin* („A rom”) című elégiáról.

A 2000-es években további óangol versfordításokat adtak ki a Bánki Éva által szerkesztett tematikus kötetekben. 2004-ben jelent meg *A tavaszidő édessége: Válogatás a középkor nyugat-európai szerelmi költészetéből*,<sup>13</sup> amelybe bekerült a két óangol „női elégia”, a *The Wife's Lament* („A feleség panasza”) és a *Wulf és Eadwacer* (ezzel nagyjából ki is merül az, amit az óangol korban „szerelmi költészetnek” nevezhetünk). A 2006-ban kiadott *Udvartatlan szerelem: A középkori obszcén költészet antológiája*<sup>14</sup> pedig két sikamlósabb rejtvényt közöl Vaskó Péter fordításában.

A felsoroltakon kívül néhány további verset és versrészletet találunk Weöres Sándor összegyűjtött műfordításainak második kötetében, különböző irodalmi folyóiratokban és a Géher István tiszteletére készült két kötetben (lásd a részletes jegyzéket). Az *Orpheus Noster* jelen számának Műhely rovata két, eddig publikálatlan szöveget közöl, a *Beowulf* egy részletét és a *Wulf és Eadwacer* című elégia egy új fordítását.

## Versforma és nyelvezet

E rövid áttekintésnek nem célja a magyar fordítások és a fordítók által alkalmazott stratégiák részletes elemzése, csupán néhány általános észrevételt szeretnék tenni a fordítások formahűsége és nyelvezete kapcsán.

<sup>11</sup> SZENCZI Miklós – KÉRY László – VAJDA Miklós (szerk.): *Klasszikus angol költők a középkortól a XX. századig* I, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1986.

<sup>12</sup> KAPPANYOS András (szerk.): *Angol költők antológiája*, Budapest, Magyar Könyvklub, 2000.

<sup>13</sup> BÁNKI Éva (szerk.): *A tavaszidő édessége: Válogatás a középkor nyugat-európai szerelmi költészetéből*, Budapest, Kairosz Kiadó, 2004.

<sup>14</sup> BÁNKI Éva – SZIGETI Csaba (szerk.): *Udvartatlan szerelem: A középkori obszcén költészet antológiája*, Budapest, prae.hu, 2006.

Az óangol költemények versformája az ún. *alliterative meter*, azaz alliteráló versmérték.<sup>15</sup> Ez ütemhangsúlyos verselést jelent, soronként négy főhangsúllyal, a második és harmadik ütem között cezúrával. A felsorokat alliteráció köti össze, mégpedig oly módon, hogy az első (a) felsor első, második vagy mindkét hangsúlya alliterál a második (b) felsor első (azaz a sor harmadik) hangsúlyával. A harmadik ütem tehát kötelezően részt vesz az alliterációban, míg a sor negyedik hangsúlya soha. A magánhangzók szabadon alliterálnak egymással. Bár a magyar költészettől sem idegen az ütemhangsúlyos verselés, jelentős különbség, hogy az óangolban a szótagszám nem kötött, a hangsúlytalan szótagok száma bármennyi lehet, és a sor két felének nem kell egymással szimmetrikusnak lennie. További különbség, hogy az óangolban nincsenek rímek (kevés kivételtől eltekintve, azonban ezek is alliteráló versmértékben íródtak, a rím csupán további díszítőelem).

Ez a sajátos versforma, amely idegenül hatott a rímeken és klasszikus időmértéken nevelkedett költők és fordítók számára, szintén hozzájárulhatott az óangol versek viszonylagos magyarországi népszerűtlenségéhez. A 19. századi és 20. század eleji tudósok és irodalmárok a koraközépkori angol költészet szokatlanságát, idegenszerűségét hiányosságként és alacsonyabb rendűségként értékelték, a klasszikus irodalom szabályait kérték számon a műveken, amelyeknek azok nyilvánvalóan nem feleltek meg. Jellemzően inkább irodalomtörténeti kuriózumként kezelték a költeményeket, mintsem saját jogukon értékes, saját esztétikával rendelkező irodalmi alkotásokként. Babits Mihály például így ír általában a koraközépkori költők és konkrétabban a *Beowulf* kapcsán: „A szótagok hosszúságát és rövidségét nem jól érezte meg barbár fülük; lelkükben egy másik, vadabb zene zenélt, a saját durva nyelvük, gyermekkorukban hallott törzsi énekek zenéje. [...] A világirodalmon még mintegy kívül állnak ezek a költemények. Kvalitásuk valami nyers és durva erő; mértéket és rímet nem ismernek, csak primitív prózaritmust, alliterációt”.<sup>16</sup>

Ez a leereszkedő szemlélet azonban nemcsak a modern, művelt ember lenézése a régi korok szerzőivel szemben. Geoffrey Chaucer 14. századi költőt szokás Dryden nyomán „az angol költészet atyjának” nevezni. Ez a megnevezés szintén azt sugallja, hogy Chaucer előtt nem létezett értékelhető angol nyelvű költészet. Maga Chaucer pedig a következő szavakat adja egyik szereplője szájába leghíresebb művében, a *Canterbury mesék*ben az Anglia északi részén épp az ő korában újjáéledő alliteráló költészetről: „Én itt születtem, déli tájakon, / a »rút rém ront rá« vers nem áll a számra”<sup>17</sup> [saját fordítás].

Az óangol költészet magyar fordítói többé-kevésbé betartják az alliteráló költészet szabályait. A formához a *Beowulf*ot fordító Szegő György nyúl a legszabadabban, aki az alliterációt szándékosan nem szigorú követelményként, inkább díszí-

<sup>15</sup> Lásd pl. CASSIDY, F. G. – RINGLER, Richard N. (szerk.): *Bright's Old English Grammar and Reader*, 3rd ed., Fort Worth, Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1971, 274–288.

<sup>16</sup> BABITS Mihály: *Az európai irodalom története*, Budapest, Nyugat Kiadó és Irodalmi Rt., 1934, 148–149.

<sup>17</sup> „But trusteth wel, I am a Southern man, / I kan nat geeste 'rum, ram, ruf' by lettre”.

tésként kezeli. Fordításában bőséggel találhatunk olyan sorokat, amelyek pontosan követik az óangol alliterációs képletet, pl. „dühvel dobta le díszes markolatú” (1530. sor) vagy „förtelmes ellenét a földhöz vágta” (1539. sor). Szegő ugyanakkor olyan sorokat is alkalmaz, ahol csak az első félsoron belül szerepel alliteráció: „Vedd védelmedbe zsenge hadamat” (1479. sor), vagy csak a második félsoron belül: „tündöklő lángja vígan világlott” (1516. sor), de találhatunk példákat olyan sorokra is, ahol a két félsor különbözőképpen alliterál: „fáradtan földre bukott a bajnok” (1543. sor), vagy éppenséggel egyáltalán nincs alliteráció: „A legerősebb vitéz hirtelen megbotlott” (1542. sor).

A többi fordító kevésbé szabadon játszik a formával, mint Szegő, de például Weöres „A tengeri hajós”-fordításában is megfigyelhetünk olyan sorokat, amelyek megszegik a végalliteráció tilalmát (azaz a sor negyedik hangsúlya is alliterál): „keserű gyötrelmet lelkemben győzve” (4. sor), vagy amelyekben nem találunk alliterációt: „veszély hajlékában sok kint túrve” (5. sor).

A forma szempontjából a fordítók közül Hamvai Kornél követi legpontosabban az eredeti szerkezetét. „A rom” című vers magyarítása igazi fordítói bravúr: a legtöbb sorban mindhárom lehetséges hangsúly alliterál (a 2. sorban a már említett magánhangzó-alliterációt láthatjuk):

Kevély e kőfal – kárhozatra vetve!  
Elhagyott erőd, mit óriás emelt!  
Tetői törve, tornya romokban,  
zúzott zárjain zúzmara sápad,  
szélnek szegülő szirtje leroskadt,  
korhad a kortól.  
(1–6b)

Ugyanakkor Hamvai sem kerüli el teljesen a végalliterációt, mint például a vers 11. sorában: „orkánvert orma homokba omlott”.

A forma mellett az angolszász kultúrára jellemző kifejezések fordítása is kihívást jelent. A fordítónak döntenie kell, hogy megtartja és esetleg magyarázza az idegen fogalmakat, vagy az olvasó számára ismerősebb kifejezéssel helyettesíti. Dybas Tihamér *Beowulf*-fordításában<sup>18</sup> például „Hygelac thánja”-nak fordítja az óangol „Higelaces ðegn”<sup>19</sup> félsort (fordítás 18. sor, *Beowulf* 1574. sor), a kötet végi „Jegyzet-szótár” pedig – tévesen – a „dán törzsfőnök” magyarázatot adja a „thán” szóra.<sup>20</sup> Szegő György nem használja a „thán” szót, a fenti félsort „Hygelac harcosá”-nak fordítja (1571. sor), a kifejezés további két előfordulásakor pedig a „Hygelac egy hős harcosa” (194. sor) illetve a „Hygelac vad hőse” (fordítás 2976. sor, *Beowulf* 2977. sor) megoldást alkalmazza. Szegő egyes tulajdonneveket is lefordít, így például

<sup>18</sup> GAAL György: i. m. 51.

<sup>19</sup> Ahol a Higelac egy király neve, a ðegn pedig a ’szolga; követő, harcos’ jelentésű óangol szó.

<sup>20</sup> Uo. 438.

Heorot, a dán királyi csarnok „Szarvas-terem” (593. sor) illetve „Szarvas-csarnok” (992. sor) lesz a fordításban, a *Wedermearc* ’a wederek földje’ (*Beowulf* 298. sor) kifejezés pedig „Viharvidék” (296. sor) és „Viharföld” (pl. 341. sor) alakokban szerepel, ami meseszerű ízt kölcsönöz a magyar szövegnek.

Érdekes megoldást választ Weöres Sándor a „Harc Grendel anyjával” címen megjelent *Beowulf*-részletben.<sup>21</sup> Ebben az epizódban Beowulf alászáll a tó mélyére, hogy megküzdjön az emberevő Grendel (névtelen) anyjával, aki elragadta és megölte a dán király egyik tanácsosát. Weöres több ízben is a „hydra” szót használja Grendel anyjára (fordítás 25., 28. és 49. sor<sup>22</sup>), vagyis a víz alatti ellenséget egy teljesen más kultúra szörnyével azonosítja – valószínűleg feltételezve, hogy ez többet mond olvasói számára.

### *Magyarra fordított óangol költemények jegyzéke*

A jegyzéket nem a megjelenések időrendje szerint, hanem tematikusan állítottam össze, a bevezetőben felvázolt műfaji csoportosítást követve. Egyes esetekben szükségesnek tartottam megadni a költemények közismert angol címét is, mivel a fordítások különböző címmel jelentek meg. További nehézséget okoz, hogy a hosszabb versek részleteinek az eredetiben nincs önálló címe, és kiadástól függően ugyanaz a fordítás különböző címeken (vagy akár cím nélkül) jelenhetett meg. Az utolsó, „Rövid versek” megjelölésű szakaszban azok a versek szerepelnek, amelyek egy csoportba sem sorolhatóak be, vagy az adott csoportból csak egy versnek létezik magyar fordítása (így „A brunanburh-i csata” vagy a „Ráolvasás kelésre” esetében).

A jegyzék kizárólag a nyomtatásban megjelent versfordításokat tartalmazza, tehát nem szerepelnek benne sem az elektronikus felületeken közzétett szövegek, sem az esetleges prózafordítások.<sup>23</sup> Ugyancsak hiányzik belőle a jelen lapszám Műhely rovatában közölt két fordítás.

<sup>21</sup> A kiadásokat lásd a részletes jegyzékben.

<sup>22</sup> A 25. és 49. sorok óangol eredetijében nem szerepel olyan főnév, amely megfelelhetne a hydrának, míg a 28. sorban található „hydra-birodalmát” az eredetiben „ælwihtra eard” (1500. sor), azaz ’idegen teremtmények/szörnyek birodalma’.

<sup>23</sup> Így például „A maldoni csata” prózafordítása (ford. Novák György. *Vikingek az Angolszász Krónikában*, Documenta Historica 31, Szeged, JATE Történész Diákkör, 1997, 56–60), vagy J. R. R. Tolkien posztumusz kiadott *Beowulf*-fordítása (*Beowulf: Fordítás és kommentár*, Budapest, Európa, 2015). Mindkét itt említett prózafordítás magyar változata mai angol nyelvű szövegek alapján készült.



## *Beowulf*

Teljes fordítás:

*Beowulf*, ford. Szegő György, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem Anglisztika Tanszék, 1994.

Részletek:

„Scyld király tengeri temetése”, ford. Képes Júlia. In Szenczi Miklós – Kéry László – Vajda Miklós (szerk.): *Klasszikus angol költők a középkortól a XX. századig* I, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1986, 5–6; Szlukovényi Katalin (szerk.): „*úgyse hiába*”: *Emlékezők és tanulmányok a műhelyalapító Géber István tiszteletére*, Budapest, ELTE Eötvös József Collegium, 2013, 114.

„Grendel barlangja”, ford. Képes Júlia. In *Klasszikus angol költők* I, 6.

„Harc Grendel anyjával”, ford. Weöres Sándor. In Vajda Miklós (szerk.): *Angol költők antológiája*, A világirodalom gyöngyszemei, Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 1960, 54–58; *Klasszikus angol költők* I, 7–10; Kappanyos András (szerk.): *Angol költők antológiája*, Budapest, Magyar Könyvklub, 2000, 7–10; Weöres Sándor: *Egybegyűjtött műfordítások II.: Nyugati költők*, Budapest, Helikon, 2012, 21–24.

„Beowulf harca Grendel anyjával, a tengeri farkassal”, ford. Dybas Tihamér. In Gaal György (szerk.): *Tenger és alkonyég között: Angol költők antológiája*, Tanulók Könyvtára, Kolozsvár-Napoca, Dacia Könyvkiadó, 1978, 51–54.

[Beowulf harca Grendel anyjával], ford. Miklós Ágnes Kata és Nagy Andrea. *Korunk*, XXVIII, 2017/7. 4–6.

„Beowulf utolsó harca a sárkánnyal”, ford. András T. László. In *Klasszikus angol költők* I, 10–12.

„Beowulf búcsúja”, ford. András T. László. In *Klasszikus angol költők* I, 12–14.

„Beowulf temetése”, ford. Miklós Ágnes Kata és Nagy Andrea. In „*úgyse hiába*”, 115–116.

## *Vallásos költemények*

*The Dream of the Rood*:

„Álom a keresztfáról”, ford. Tellér Gyula. In *Klasszikus angol költők* I, 25–30.

„A keresztfá álma” (részlet), ford. Weöres Sándor. In *Egybegyűjtött műfordítások II.*, 31.

„A keresztfá álma”, ford. Miklós Ágnes Kata és Nagy Andrea. *Prae*, 2002/1–2, 159–162.

*Genesis* (részletek):

„Az angyalok bukása”, ford. Szász Béla. In Halász Gábor (szerk.): *Az angol irodalom kincsesháza*, Budapest, Athenaeum, 1942, 9–11.



„A Sátán monológja”, ford. Weöres Sándor. In *Klasszikus angol költők* I, 19; *Egybegyűjtött műfordítások* II., 35.

„Ádám és Éva a bűnbeesés után”, ford. Képes Júlia. In *Klasszikus angol költők* I, 20.

„Caedmon himnusza”, ford. Weöres Sándor. In *Angol költők antológiája* (1960), 65; *Tenger és alkonyég között*, 54; *Egybegyűjtött műfordítások* II., 28.

„Heléna” [*Elene*, részletek], ford. Weöres Sándor. In *Angol költők antológiája* (1960), 66–67; *Tenger és alkonyég között*, 55; *Egybegyűjtött műfordítások* II., 30–31.

„Judith” [*Judith*, részlet], ford. Képes Júlia. In *Klasszikus angol költők* I, 21–22.

„A főnix” [*The Phoenix*, részlet], ford. Képes Júlia. In *Klasszikus angol költők* I, 23–24.

### Elégiák

#### *The Seafarer:*

„A hajós” (részlet), ford. Végh György. In Trencsényi-Waldapfel Imre (szerk.): *Világirodalmi antológia* II, Budapest, Tankönyvkiadó, 1952, 146.; Lutter Tibor (szerk.): *Angol irodalom*, Világirodalmi antológia a középiskolák számára 4, Budapest, Tankönyvkiadó, 1960, 3–4.

„A tengeri hajós”, ford. Weöres Sándor. In *Angol költők antológiája* (1960), 59–63; *Klasszikus angol költők* I, 15–18; *Egybegyűjtött műfordítások* II., 24–27.

„A rom” [*The Ruin*], ford. Hamvai Kornél. In *Angol költők antológiája* (2000), 10–12.

#### *The Wife's Lament:*

„A feleség panasza” (részlet), ford. Végh György. In *Világirodalmi antológia* II (1952), 147.

„Szomorú magamról...”, ford. Miklós Ágnes Kata és Nagy Andrea. In Bánki Éva (szerk.): *A tavaszidő édessége: Válogatás a középkor nyugat-európai szerelmi költészetéből*, Budapest, Kairosz Kiadó, 2004, 499–500.

„Wulf és Eadwacer”, ford. Képes Júlia. In *A tavaszidő édessége*, 498; Pikli Natália (szerk.): *Kinek teszél milyen hitet: Ünnepi kötet Géber István 70. születésnapjára*, Budapest, ELTE BTK Angol-Amerikai Intézet, 2010, 100.

„Wulf és Eadwacer”, ford. Miklós Ágnes Kata és Nagy Andrea. In *Kinek teszél milyen hitet*, 99.

### Rejtvények

„A hattyú”, ford. Károlyi Amy. In *Angol költők antológiája* (1960), 53; *Klasszikus angol költők* I, 31–32.

„Tengeri vihar”, ford. Képes Júlia. In *Klasszikus angol költők* I, 31.

„Jég”, ford. Képes Júlia. In *Klasszikus angol költők* I, 32.

- „Kulcs”, ford. Vaskó Péter. In Bánki Éva – Szigeti Csaba (szerk.): *Udvariatlan szerelem: A középkori obszcén költészet antológiája*, Budapest, prae.hu, 2006, 235.  
 „Hagyma”, ford. Vaskó Péter. In *Udvariatlan szerelem*, 235.

#### *Rövid versek*

- „A brunanburh-i csata”, ford. Weöres Sándor. In *Klasszikus angol költők I*, 33–35; *Egybegyűjtött műfordítások II.*, 32–34.  
 „A sír”, ford. Károlyi Amy. In *Angol költők antológiája* (1960), 68–69; *Klasszikus angol költők I*, 36.  
 „Baeda halotti éneke”, ford. Weöres Sándor. In *Angol költők antológiája* (1960), 64; *Tenger és alkonyég között*, 54; *Egybegyűjtött műfordítások II.*, 29.  
 „Ráolvasás kelésre”, ford. Képes Júlia. In *Klasszikus angol költők I*, 37.

#### *Rezümé*

*Az óangol költészet javarészt ismeretlen Magyarországon, a legtöbb versnek egyáltalán nem létezik magyar fordítása. A magyar olvasóközönség elsősorban a Beowulfot ismerheti, amelynek teljes fordítása mellett több részlete is megjelent magyarul, a rövidebb versek közül pedig főként elégiák és rejtvények fordításával találkozhat. A fordítások többsége angol irodalmi-költészeti antológiákban jelent meg, a fordítók között olyan neves költőket és műfordítókat találunk, mint Weöres Sándor vagy Károlyi Amy. A jelen tanulmány célja a nyomtatásban eddig megjelent fordítások rövid áttekintése és részletes jegyzékének elkészítése.*

#### *Kulcsszavak*

Óangol irodalom, óangol költészet, műfordítás, *Beowulf*, elégiák, *The Dream of the Rood*, *The Seafarer*, *The Wife's Lament*, *Wulf and Eadwacer*, *Genesis*, *Elene*, *Judith*, *Caedmon's Hymn*, Caedmon, Beda Venerabilis, Weöres Sándor, Károlyi Amy, András T. László, Tellér Gyula, Szegő György, Képes Júlia

#### *Abstract*

##### *Hungarian translations of Old English Poetry*

*Old English poetry is very little known in Hungary. Most of the corpus remains untranslated to the present day, although many of the translations that do exist were made by renowned Hungarian poets and literary translators, such as Sándor Weöres. Beowulf is the best represented among the translations, as it has a complete verse translation published in 1994, and several excerpts have also been translated by various authors. Further translations include some of the elegies and riddles, as well as The Battle of Brunanburh, The Dream of the*

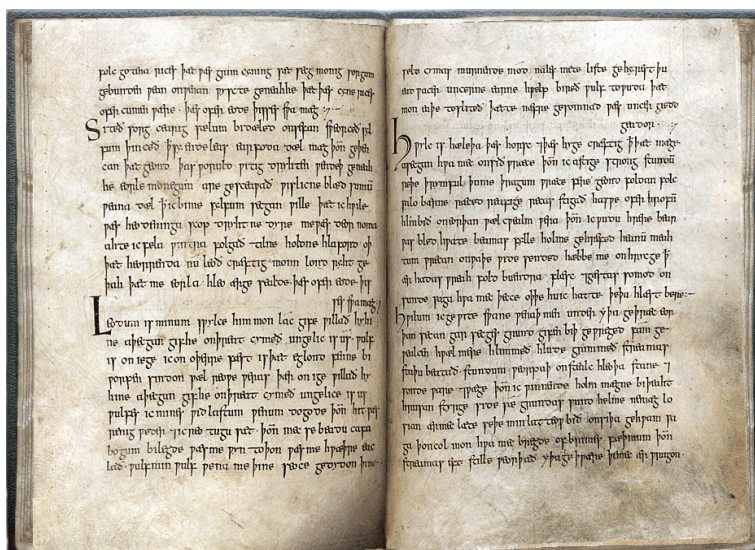
Rood and Caedmon's Hymn, but very little of Old English religious poetry in general. The aim of the present article is to present a brief overview of the history of translating Old English poems into Hungarian, and to provide a comprehensive list of all published verse translations.

#### Keywords

Old English literature, Old English poetry, verse translations, *Beowulf*, elegies, *The Dream of the Rood*, *The Seafarer*, *The Wife's Lament*, *Wulf and Eadwacer*, *Genesis*, *Elene*, *Judith*, *Caedmon's Hymn*, Caedmon, the Venerable Bede, Sándor Weöres, Amy Károlyi, László András T., Gyula Tellér, György Szegő, Júlia Képes

## MÚHELY

VARGA KATALIN

A *Wulf és Eadwacer* című óangol elégia magyar fordítása

A *Wulf és Eadwacer* az óangol irodalom egyik legnehezebben értelmezhető alkotása. Szerzője ismeretlen, akárcsak pontos keletkezési ideje, forrásai és témája; többnyire elégiaként szokták besorolni. Az alábbiakban a Bosworth–Toller-féle óangol szótár<sup>1</sup> segítségével elkészített fordításomat fogom bemutatni.

A teljes vers eredeti nyelven:

Lēodum is mīnum swylce him mon lāc gife;  
 willað h̄y hine āþecgan gif hē on þrēat cymeð.  
 Ungelic is ūs.  
 Wulf is on iēge, ic on ōþerre.  
 Fæst is þæt ēglond, fenne biworpen.  
 Sindon wælrēowe weras þær on iēge;

<sup>1</sup> BOSWORTH, Joseph, & TOLLER, Thomas Northcote: *An Anglo-Saxon Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1898. Online: bosworthtoller.com. (Utolsó letöltés: 2017. június 21.)

willað h̥ hine āþecgan, gif hē on þrēat cymed̥.  
 Ungelice is ūs.  
 Wulfes ic mīnes wīdlāstum wēnum dogode;  
 þonne hit wæs rēnig weder ond ic rēotugu sæt,  
 þonne mec se beaducāfa bōgum bilegde,  
 wæs mē wyn tō þon, wæs mē hwæpre ēac lād.  
 Wulf, mīn Wulf, wēna mē þīne  
 sēoce gedydon, þīne seldcymas,  
 murnende mōd, nales metelīste.  
 Geh̥rest þū, Ēadwacer? Uncerne earne hwelp  
 bireð Wulf tō wuda.  
 þæt mon ēaþe tōslīteð þætte næfre gesomnad wæs,  
 uncer giedd geador.

A vers az Exeter-kódexben található, és feltételezhetően a 10. század környékén íródott. Számos értelmezése létezik. A beszélő valószínűleg nő, Wulf az ő kedvese, Eadwacer pedig egy másik férfi, aki erőszakkal maga mellett tartja a nőt, az elrablója vagy a férje lehet. Ezenkívül egyik szereplőről sem tudunk semmit. A téma a szerelemhez és a fogsághoz köthető, a szöveg akár siratódalként is értelmezhető. Találhatunk benne utalásokat szexualitásra, esetleg nemi erőszakra, valamint a terhességre és az anyaságra is. A vers forrása az Eddából ismert Völund-ének is lehet, amely tartalmaz hasonló elemeket. Nincs elég információnk ahhoz, hogy ebben biztosak lehessünk, de érdemes megemlíteni, hogy a *Deor* vagy *The Lament of Deor* néven ismert versben, amely közvetlenül a *Wulf* és *Eadwacer* előtt olvasható az Exeter-kódexben, egyértelmű utalásokat találhatunk Völund történetére. A két vers között további hasonlóságokat is megfigyelhetünk, többek között azt, hogy az egész ismert óangol irodalomban csak ebben a két műben található refrén.<sup>2</sup> Nem zárható ki tehát, hogy valamilyen módon kapcsolódnak egymáshoz.

A szövegben több helyen is találkozhatunk többjelentésű szavakkal, amelyekről nem tudjuk, véletlenül kerültek-e éppen ilyen formában a versbe, vagy a szerző szándékosan épített különböző szójátékokat a szövegbe. Több mondat is van, amely a szóhasználat miatt nem lehet egyértelműen lefordítani. A jelzők, főnevek, sőt a személyes névmások is nagyon zavarosak, nem mindig lehet pontosan tudni, kire utal egy-egy szó. A korabeli közönség valószínűleg jól ismerhette a vers alapjául szolgáló történetet, talán ezért nem volt szükség rá, hogy az író mindent konkrétan megfogalmazzon.

A másik problémát a versben szereplő tulajdonnevek jelentik. Az óangol nevek többnyire beszélő nevek, de nem minden esetben fontos a jelentésük. Itt azonban Wulf névével több – feltehetőleg szándékos – szójátékot is olvashatunk.

<sup>2</sup> HAYES, Brittany: „Preface” In *Deor* (ford.), 2010. [homepages.bw.edu/~uncover/Brittany%20Hayes%20Deor%20Preface.htm](http://homepages.bw.edu/~uncover/Brittany%20Hayes%20Deor%20Preface.htm) (Utolsó letöltés: 2017. június 21.)

A vers a hagyományos óangol alliteráló verselésben íródott. Egy verssor két fél-sorra oszlik, ezek mindegyikében két hangsúlyos szótag található. Az első fél-sor első hangsúlyos szótagja alliterál a második fél-sor első hangsúlyos szótagjával, és ehhez az alliterációhoz csatlakozhat az első fél-sor második hangsúlyos szótagja is, viszont a második fél-sor második hangsúlyos szótagja nem alliterál. A forma nem egyedi, más korabeli kultúrákban is megfigyelhető. Többek között például óészaki és ófelnémet nyelven is íródtak hasonlóképpen alliteráló versek. Óangol alliteratív vers fordításánál figyelembe kell venni, hogy az eredeti verselés alapja a hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok váltakozása, ami a magyarban ugyan szintén jelen van, de nálunk sokkal inkább a hosszú és a rövid szótagok közötti különbség adja a nyelv ritmusát. Azonban más korabeli művekkel ellentétben a *Wulf és Eadwacer* sokkal lazábban követi a verselési szabályokat. A hangsúlyok sem mindig szabályszerűen oszlanak meg a fél-sorok között, sőt néhol maguk a fél-sorok is páratlanul oszlanak el.<sup>3</sup>

Lēodum is mīnum swylce him mon lāc gife,  
Népem emberei, mint áldozati bárányt,

willað h̄y hine āþecgan gif h̄e on þrēat cymeð.  
Elpusztítanak, ha sereggel érkezne.

Az első problémás szó a *lāc*, ami több jelentéssel bír. Egyrészt lehet „ajándék”, de akár „adomány” vagy „áldozat” is. Ezeket a sorokat úgy értelmeztem, hogy a nép számára ajándék lenne, ha az illető (aki feltehetőleg Wulf) a karjaikba sétálna és megölhetnék. Mégis az áldozat szót választottam, mégpedig a második sorban található *āþecgan* szó miatt. A szó jelentése lehet „elfogyaszt” (ételt), de lehet „megöl” is. Bármelyik jelentéséről van is szó, véleményem szerint az „áldozat” mindkettőhöz jobban köthető, mint az „ajándék”. Az *āþecgan* szónál az „elpusztít” lehet a legmegfelelőbb fordítás, ez átvitt értelemben ugyanis jelentheti az étel elfogyasztását is.

Ungelic is ūs.  
Mások vagyunk.

Ennek a sornak ugyan egyértelmű a jelentése, az viszont kevésbé, hogy kire gondol még a beszélő saját magán kívül. Valószínűleg Wulfra.

Wulf is on iēge, ic on ōþerre.  
Wulf egy szigeten, én egy másikon.

<sup>3</sup> Az eredeti óangol kéziratokat folytatólágyosan írták, nem jelölték külön a verssorokat vagy a fél-sorokat, de még két vers között is csak rövid szünetet hagytak. A kutatók az alliterációk és a szöveg ritmusa segítségével állapítják meg, hol kezdődnek az egyes verssorok.

Fæst is þæt ēglond, fenne biworpen.  
Erőd-sziget az, elkeríti a láp.

Az *iege* és az *ēglond* egyaránt szigetet jelent. Kérdéses, hogy az első sorban említett két sziget közül melyikről lehet szó a másodikban (és a továbbiakban). Ez nem derül ki egyértelműen a szövegből, habár a további sorok arra engednek következtetni, hogy a beszélő szigetről van szó. A *þæt ēglond* esetében viszont a névelő utalhat mindkettőre, ezért igyekeztem úgy megformálni ezt a sort, hogy mindkét szigetre vonatkozhasson.

A második sorban tökéletesen szabályos alliterációt láthatunk (*fæst és fenne*).

Sindon wælrēowe weras þær on ige.  
Megannyian vigyázzák, veszedelmes férfiak.

Willað hȳ hine āþecgan gif hē on þrēat cymeð.  
Elpusztítanak, ha sereggel érkezne.

A „sziget” harmadik szinonimáját tárgyias igeragozással kikerültem, és az alliterációt is megtartottam. A második sor a refrén része, az eredeti szövegben nem történt semmi változás az előzőhöz képest, így én sem módosítottam rajta.

Ungelice is ūs.  
Mások vagyunk.

A vers harmadik sorához képest itt annyi változás van, hogy az *ungelīc* melléknév helyett az *ungelice* határozószóként szerepel. Ez a mondat jelentését nem befolyásolja olyan mértékben, hogy a magyar fordításon változtatni kelljen.

Wulfes ic mīnes wīdlāstum wēnum dogode,  
Határtalan hitem hajszolta Wulfomat,

A *dogode* szó jelentése nem egyértelmű, de lehetséges, hogy a mai angol *to dog* („követni valakit”) ige óangol alakja, és talán egy szójáték akart lenni Wulf nevével.<sup>4</sup> A szó azonban egyetlen másik óangol nyelvemlékben sem szerepel, és sok modern átiratban *hogode* („gondolni”) áll helyette. Én az első lehetőséget választottam, bár a szójátékot nem sikerült visszaadni a magyar változatban.

þonne hit wæs rēnig weder ond ic rēotugu sæt,  
Szakadó esőben szívem szakadt meg,

<sup>4</sup> OSBORN, Marijane. „Dogode in Wulf and Eadwacer and King Alfred’s Hunting Metaphors”. In *ANQ: A quarterly Journal of Short Articles, Notes, and Reviews* XIII. 2000/4. 3–9. oldal



þonne mec se beaducāfa bōgum bilegde,  
S mikor egy hős harcos húzott karjaiba,

wæs mē wyn tō þon, wæs mē hwæpre ēac lāð.  
Édes öröm volt az és keserű bánat.

A második sorban a *bōgum* szót a legtöbb fordító „karoknak” fordítja, de a szó jelenthet „szegyet” is; ebben az értelemben kifejezetten állatok mellkas feletti részére használták. Nem tudjuk pontosan, kire utal a mondat; ha a *beaducāfa* Wulf, akkor ez újabb szójáték lehet a névvel. Úgy gondolom, nem róla van szó – egyrészt ezért választottam a „kar” jelentést, másrészt azért, mert az eredetiben a szó többes számban van, *sæg* jelentéssel pedig nyilván egyes számban használnák.

A „þonne mec se beaducāfa bōgum bilegde” több szempontból is szabálytalanul alliteráló verssor. Az alliteráló hangsúlyos szótag hiányzik a legelső helyről, ahol a szabály szerint lennie kellene, viszont megjelenik az utolsó helyen, ahol nem szabadna állnia.

Az utolsó sorban nagyon rövidnek tűntek a félsorok, ezért a *hwæpre* szót ellentétes jelentésű jelzős szerkezetekkel helyettesítettem.

Wulf, mīn Wulf! wēna mē þīne  
Wulf, én Wulfom! Végezni velem

sēoce gedydon, þīne seldcymas,  
Reményeim fognak, ritka jöttöd,

murnende mōd, nales meteliste.  
S égető érzelmeim, nem az éhínség.

Ezekben a sorokban a szavak jelentése nagyjából egyértelmű, csak az elemek elrendezése okozott problémát. Néhány helyen fel kellett cserélnem a félsorokat, hogy az alliterációk is kijöjjenek, és a mondat értelme is megmaradjon a magyar változatban. Az alliterációk nem mindenhol sikerültek szabályosra, viszont az eredeti nyelvű szövegben is találhatunk szabálytalanságot a második és a harmadik sorban.

Gehýrest þū, Eadwacer? Uncerne earne hwelp  
Hallod-e, Eadwacer? Kettőnk nyomorult kölykét

bireð wulf tō wuda.  
Az erdőbe viszi a Farkas.

Ennél a résznél kérdéses, kiknek a kölykéről van szó. Az én értelmezésem szerint Eadwacer (aki a korábban említett *beaducāfa*) és a beszélő közös gyermekéről.

Valamint azt sem lehet tudni, hogy a *wulf* szó köznévként vagy személynévként értendő-e.<sup>5</sup> Valószínűleg szándékos szójáték, amit a magyar változatban nem lehet teljes egészében visszaadni. Nagy kezdőbetűvel utalok arra, hogy tulajdonnévről van szó.

Þæt mon ēaþe tōsliteð þætte næfre gesomnad wæs,  
Ember könnyen elválasztja, mi egybe nem szerkesztetett:

uncer giedd geador.  
A kettőnkéről szóló dalt.

Az utolsó előtti sor bibliai utalás: „A mit azért az Isten egybeszerkesztett, ember el ne válaszsza.”<sup>6</sup>

A teljes vers magyarul:

Népem emberei, mint áldozati bárányt,  
Elpusztítanak, ha sereggel érkezne.  
Mások vagyunk.  
Wulf egy szigeten, én egy másikon.  
Erőd-sziget az, elkeríti a láb.  
Megannyian vigyázzák, veszedelmes férfiak.  
Elpusztítanak, ha sereggel érkezne.  
Mások vagyunk.  
Határtalan hitem hajszolta Wulfomat,  
Szakadó esőben szívem szakadt meg,  
S mikor egy hős harcos húzott karjaiba,  
Édes öröm volt az és keserű bánat.  
Wulf, én Wulfom! Végezni velem  
Reményeim fognak, ritka jöttöd  
S égető érzelmeim, nem az éhínség.  
Hallod-e, Eadwacer? Kettőnk nyomorult kölykét  
Az erdőbe viszi a Farkas.  
Ember könnyen elválasztja, mi egybe nem szerkesztetett:  
A kettőnkéről szóló dalt.

<sup>5</sup> A kéziratokban nem használtak nagy kezdőbetűt a tulajdonnevek jelölésére. Léteztek ugyan külön kis- és nagybetűk, de nagybetűket többnyire csak az egyes versek legelején használtak, és arra szolgáltak, hogy két, egymástól független művet elkülönítsenek. Így aztán nem a *Wulf* és *Eadwacer* az egyetlen olyan mű, amelyben nem egészen világos, hogy egy adott szót köznévként vagy tulajdonnévként kell értelmezni.

<sup>6</sup> Máté 19,6 (Károli Gáspár ford.)

Lezárásként álljon itt Benjamin Thorpe 19. századi kutató és fordító híres megjegyzése a verssel kapcsolatban: „of this I can make no sense”.<sup>7</sup>

## Rezümé

### *A Wulf és Eadwacer című óangol elégia magyar fordítása*

A cikk a *Wulf és Eadwacer* néven ismert költeményt mutatja be, amely az angolszász irodalom legvitatottabb műve. Az első részben olyan általános információkat közlök a versről, mint feltételezett keletkezési ideje, eredete, forrásai és esetleges kapcsolódása más középkori irodalmi művekhez. Ezután a nehézségekről beszélek, amelyekkel a fordítónak számolnia kell a vers (és bármely más óangol irodalmi mű) magyarra történő fordítása során. A cikk második fele maga a fordítás: sorról sorra, ahol szükséges, magyarázatokkal és megjegyzésekkel kiegészítve mutatom be az elégia magyar változatát.

## Kulcsszavak

óangol nyelv, középkor, angolszász irodalom, alliteratív verselés, műfordítás

## Abstract

### *A Hungarian Translation of the Old English elegy Wulf and Eadwacer*

*The article presents one of the most questioned poems of the Anglo-Saxon corpus, known as Wulf and Eadwacer. The first part of the text is about basic information such as the possible age, background and origins of the poem, as well as its supposed connection to other medieval pieces of literature. Then in the next few paragraphs I talk about the difficulties that a translator has to face during the process of creating a literary translation this text or any other alliterative poem from Old English to Hungarian. The second part is the actual line-by-line translation of the elegy. I inserted additional notes, commentaries and footnotes wherever I found it necessary.*

## Keywords

Old English language, Middle Ages, Anglo-Saxon literature, alliterative verse, literary translation

<sup>7</sup> FRY, Donald K.: „Wulf and Eadwacer: A Wen Charm.” In *The Chaucer Review: A Journal of Medieval Studies And Literary Criticism* V. 1971. 247–263.

## Beowulf

MIKLÓS ÁGNES KATA ÉS NAGY ANDREA FORDÍTÁSA

## Prológus

- Hallgasd csak! Hajdanvolt időkről,  
a lándzsás dánok dicsőségéről szólok,  
bátor hercegek híres tetteiről.  
Scef fia Scyld seregnyi ellenségét  
5 fosztotta meg sörcsarnokától, félelmet ébresztett  
a harcosok szívében, szomszédai között.  
Védtelen volt egykor, de vigaszra talált:  
hírneve messze szállt, minden törzset  
térdre kényszerített túl a bálnaúton.  
10 Hallgattak szavára, hódoltak előtte,  
arannyal adóztak. Az volt a jó király!  
Fiút nemzett aztán, népének támaszul  
fejedelmi ifjút, akit Isten küldött,  
mert megesett a szíve szükségük láttán,  
15 hogy sokáig vártak vezérre hiába.  
A Világ Királya vigaszul ezért,  
a Diadal Ura, dicsőséget adott.  
Beowulf bátor volt, bejárta Scyld  
sarjának hírneve Scedeland<sup>1</sup> tájait.  
20 Bölcsen cselekszik, ha bőkezűen oszt  
gazdag ajándékot atyja életében  
az ifjú herceg, hogy hajlott korában  
hű társak kövessék háború idején,  
mellette álljanak. Magasztalni fogják  
25 minden nemzetségben, ki méltón cselekszik.  
Aztán Scyld elment, elhagyta e földet,  
Urához készült a kitűzött időben.  
Testét társai a tengerhez vitték,  
mint ő maga meghagyta, mikor még népéhez

<sup>1</sup> Skåne (Scania), a Skandináv-félsziget legdélebbi része, amely korábban a dán királysághoz tartozott. Itt valószínűleg általában a dán területeket jelenti.

- 30 szavakkal szólhatott a szeretett király,  
a scyldingek<sup>2</sup> vezére, védelmező ura.  
Gyűrűsnyakú hajó horgonyzott a révben,  
jégtől kérges, királyhoz méltó,  
indulásra készen. Keblébe fektették  
35 a gyűrűk osztóját, a győztes herceget.  
Az árbóc tövébe temérdek drágaságot,  
távoli vidékek vagyonát halmozták.  
Nem díszített hajót dúsabban még soha  
harci fegyver, hadi öltözék,  
40 kard és láncling. A kincsek sokaságát  
mellére helyezték, hogy magával vigye  
a habok hátán a hosszú utazásra.  
Nem volt körülötte kevesebb ajándék,  
messziföld gazdagsága, mint mivel egykoron,  
45 a kezdet kezdetén küldték őt az útra,  
védtelen gyermeket a vizek hatalmában.  
Feje fölé fénylő aranyból  
jelvényt állítottak, majd az árnak adták,  
hagyták, a hullámok hadd vigyék magukkal.  
50 Gyász töltötte szívük. Nem tudták megmondani  
sem bölcs tanácsadók, sem bátor szívű hősök,  
merre, kihez tart terhével a hajó.

I.

- Scyld fia Beowulf sokáig viselte  
gondját népének, nőttön nőtt a híre,  
55 miután atyja elhagyta az emberi világot.  
Megg született fia, a magas Healfdene,  
ki uralkodott, míg élt, mindenki fölött,  
bölcs, merész úr a boldog scyldingeken.  
Ő négy gyermeket nemzett, a seregek  
60 vezérei sorban a világra jöttek:  
Heorogar, Hrothgar és Halga, a jóságos.  
Úgy hallottam, húguk, Healfdene lánya  
Onela hitvese lett, a hadi scylfingé.<sup>3</sup>  
Hrothgarnak szerencse szegődött társául,

<sup>2</sup> Scyldingek (ejtsd: süldingek): Scyld leszármazottai, a dán dinasztia tagjai; a dánok.

<sup>3</sup> Scylfingek (ejtsd: sülvíngek): svéddek.

- 65 örökös diadal. Örömmel követték  
népének fiai: a fiatal harcosok  
csapata egyre nőtt. A nemzetség feje  
elrendelte akkor: emeljenek neki  
magasba törő mézsörccsarnokot,  
70 melyre örökké emlékeznek az emberek gyermekei.  
Bőkezűen bánik majd büszke termében  
mindazzal, mit a Mindenhatótól kapott,  
kivéve a földet és a férfiak életét.  
Munkára szólított akkor minden törzset,  
75 ki szavát követte e középső világban.  
Kis időbe telt csak, hogy készen álljon,  
gyorsan felépült a fényes csarnok.  
Hrothgar parancsára Heorotnak nevezték  
a hősök lakhelyét. Hű volt ígéretéhez,  
80 győzelmi kincset és gyűrűket osztott  
a lakomán. A tágas tetejű csarnok  
a végzetére várt, a viszály idejére,  
hogy porrá égessék a pusztító lángok,  
felüsse fejét a fellobbanó düh,  
85 bosszúálló pengék perzselő haragja.<sup>4</sup>  
Egy árnyak közt lakó ádáz teremtmény  
nem tűrhette tovább, hogy a távolból hallja  
csengeni mindennap a csarnok zaját,  
a hárfa húrjának hangos zendülését.  
90 A teremtésről énekelt tiszta dalt  
a *scop*,<sup>5</sup> az ember eredetének tudója:  
a Mindenható Isten megalkotta a földet,  
e tündökletes vidéket, mit víz ölel körbe,  
holdat és napot helyezett az égre,  
95 hogy fényük világítson a föld lakóinak.  
A világ tájait virággal, levéllel  
ékesítette fel, és életet adott  
a mozgó lények minden fajtáinak.  
Így éltek napjaikat a nemes harcosok  
100 örömek között, míg a kárhozott lélek  
elűzte békéjüket bűnös tetteivel.  
A gonosz vendégnek Grendel volt a neve.

<sup>4</sup> Utalás arra, hogy a csarnok később leég a háborúban. A költemény nem mutatja be Heorot pusztulását, de több helyen is utal az ehhez vezető viszályokra.

<sup>5</sup> Scop (ejtsd: sop): költő, énekmondó.



Morotvás, zsombékos mocsarakban vándorolt,  
 víziszörnyek lakhelyén, lápi erődben  
 105 bújt meg bűneivel a boldogtalan férfi,  
 miután hontalanná tette a haragos Isten  
 Káin fajtáját – a kiontott vért  
 torolta meg az Úr, hogy testvérét megölte.  
 Nem örvendhetett tettének, mert örökös bolyongásra  
 110 ítélte a Teremtő, távol az embernéptől.  
 Förtelmes fajzatok fakadtak magjából:  
 ettenek,<sup>6</sup> orkfélék, elfek nemzetsége  
 és kevély óriások, kik kihívták Istent –  
 meg is kapták érte méltó jutalmukat.

<sup>6</sup> Óangol *ēoten*, óriás, etimológiailag megfelel a skandináv *jötūnn*ek. A modernizált *etten* alak Tolkien műveiben szerepel (aki sokban támaszkodik az óangol irodalomra), ezt *A Gyűrűk Ura* magyar fordítása is megtartotta.

PÉTI MIKLÓS

*John Milton: Visszanyert Paradicsom  
– Bevezető tanulmány és fordítás*

A *Visszanyert Paradicsom* (*Paradise Regained*) 1671-ben jelent meg Milton Sámson-drámájával egy kötetben (*Paradise Regain'd ... to which is added Samson Agonistes*). A mű valószínűleg az *Elveszett Paradicsom* befejezése (1667) után keletkezett, legalábbis két független forrás, Edward Phillips Milton-életrajza és a kvéker<sup>1</sup> Thomas Ellwood visszaemlékezései alapján is erre következtethetünk.<sup>2</sup> Utóbbi Milton tanítványa és felolvasó-segédje volt a restauráció utáni időszakban, s bizonyos mértékben ösztönzője is a *Visszanyert Paradicsom* létrejöttének. Az *Elveszett Paradicsom* kéziratát Milton először Ellwooddal olvastatta el, aki olvasmányélményét így foglalta össze a költőnek: „Sok mindent elmondott a Paradicsom elvesztéséről, de mit tud mondani a megtalálásáról?” („Thou hast said much here of Paradise lost, but what hast thou to say of Paradise found?”) Az anekdota szerint Milton nem válaszolt, csak merengve ült, néhány év múlva azonban újabb kéziratot, a *Visszanyert Paradicsom* négy énekét nyomta Ellwood kezébe.

Akármi is legyen a mű keletkezési ideje, annyi biztos, hogy műfaja, cselekménye és stílusa szempontjából sem könnyű elhelyezni a miltoni életműben. Milton a *Reason of Church Government* című 1642-es pamfletjében már azon töpreng, milyen „tanulságos és példázatos” műveket írjon: „vajon azt az epikus formát [válassza-e], amelyre Homérosz két költeménye meg az a másik kettő, Vergiliusé és Tassóé hoszszan áradó, Jób könyve pedig rövidre fogott minták?”<sup>3</sup> Az utóbbi kitétel alapján Barbara Lewalski Milton „rövid eposzának” nevezi a *Visszanyert Paradicsomot* és amellet érvel, hogy Milton a bibliai Jób könyve mintájára építette fel költeményét.<sup>4</sup> Louis Martz azonban inkább Milton *Georgicájának* véli a *Visszanyert Paradicsomot* (a vergiliusi *Georgica* mintája alapján), amelyben a szerző az *Elveszett Paradicsom* kozmikus témájához és epikus szárnyalásához képest földhözragadtabb tárgyat dolgozott fel szerényebb hangnemben, Stuart Curran pedig inkább az angol romantikában

<sup>1</sup> A kvékerek nonkonformista (azaz a Church of England szabályaihoz és szertartásaihoz nem alkalmazkodó) protestáns vallási közösség, amelynek eredete a 17. századra nyúlik vissza.

<sup>2</sup> Heklen DARBISHIRE, szerk., *The Early Lives of Milton*, New York, Barnes and Noble, 1932, 75–76, és Barbara K. LEWALSKI, *The Life of John Milton: A Critical Biography*, London, Wiley, 2008, 444.

<sup>3</sup> SZENCZI Miklós, szerk., *Milton, az angol forradalom tükré*, Budapest, Gondolat, 1975, 39.

<sup>4</sup> Barbara LEWALSKI, *Milton's Brief Epic: The Genre, Meaning, and Art of Paradise Regained*, Providence, Brown University Press, 1966. A *Visszanyert Paradicsom* szövege többször is utal Jób történetére.

divatos „hosszúversek” előfutának tartja a művet.<sup>5</sup> A műfaji besorolási vita mindmáig nem jutott nyugvópontra; a legbiztosabb álláspont talán Northrop Frye-é, aki már 1965-ben megállapította, hogy a szöveg műfajilag *sui generis*, azaz semmi más műhöz nem fogható.<sup>6</sup>

A *Visszanyert Paradicsom* azonban nem csupán műfaji besorolhatatlansága miatt különleges alkotás, hanem azért is, mert nehezen felel meg az olvasók – különösen az *Elveszett Paradicsom* szövege felől közelítő olvasók – elvárásainak. Aki ebben a műben a korábbi nagyeposz fordulatokkal teli, szövevényes cselekményéhez hasonló elbeszélésre vagy az egész univerzumot felölelő grandiózus eposzi víziókra számít, bizonyára csalódik: a *Visszanyert Paradicsomban* ugyanis alig történik valami, s Milton többnyire még ezt a „keveset” sem igyekszik ravasz elbeszélői fogásokkal fordulatossá tenni. A mű tárgya Krisztus megkísértése, az elbeszélő a szinoptikus evangélisták által röviden leírt kísértés történetet fejti ki, gyakran kiegészítve azt saját fantáziája alapján.<sup>7</sup> A Bibliában szereplő próbatételek – a test (az éhség), a hatalom és az istenség kísértése – mellett Milton a tudás kísértését is beleszővi elbeszélésébe: a költemény negyedik énekében Sátán a klasszikus világ műveltségével próbálja Jézust rossz útra csábítani – sikertelenül. A helyszín a bevezető ének egy részét leszámítva mindvégig a pusztaság (*desert*), itt feszül egymásnak Jézus és a Sátán különböző napszakokban és helyeken, de mindig mélyenszántó párbeszédekben. Más nem is nagyon történik a műben: Sátán<sup>8</sup> provokatívan kérdez, Jézus megfontoltan és hosszan válaszol, s mégis: a fordulatok hiánya ellenére a szöveg tele van feszültséggel. Ennek elsősorban a főszereplő kilétének rejtélye az oka: Sátánt a kezdettől fogva fúrja a kíváncsiság, ki lehet ez az ember, akit az Atya hangja igazolt a Jordánnál való megkeresztelkedésekor, s a történet elején maga Jézus sincs teljesen tisztában kilétének és küldetésének pontos céljával. A mű tetőpontján azonban megoldódik ez a rejtély, s az elbeszélő ritka hasonlatainak egyike szerint Sátán a döbbenettől sújtva úgy zuhan alá, mint a Szfinx, miután Oidipusz megfejtette a nagy talányt. Az eposz hőse ezt a diadalt nem hőstettekkel vagy fizikai erejével, hanem állhatatosságával és csupán egyetlen velős mondattal éri el: nem hiába hasonlítja Thomas Corns Milton Jézusának viselkedését a késő tizenhetedik századi kvékerek „agresszív kvietizmusához.”<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Louis MARTZ, *Poet of Exile: A Study of Milton's Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1980, 247–271, 293–304. Stuart Curran, *The Mental Pinnacle: Paradise Regained and the Romantic Four-Book Epic*, in *Calm of Mind: Tercentenary Essays on Paradise Regained and Samson Agonistes*, szerk. Joseph Anthony Wittreich Jr., Cleveland, The Press of Case Western Reserve University, 1971, 133–162.

<sup>6</sup> A különböző kritikai álláspontok alaposabb ismertetését ld. John Milton, *The Complete Poetry and Essential Prose of John Milton*, szerk. William Kerrigan, John Rumrich és Stephen M. Fallon, New York, Modern Library, 632–633.

<sup>7</sup> A mű alapjául szolgáló bibliai epizódok a következők: Mt 4,1–11, Mk 1,12–13, Lk 4,1–13.

<sup>8</sup> az *Elveszett és Visszanyert Paradicsomban* Sátán karakterként jelenik meg, kvázi ez a neve, míg amikor határozott névelővel utalunk rá, akkor inkább a funkciójára vagyunk kíváncsiak.

<sup>9</sup> Thomas N. CORNS, *Satan, the Son of God, and the Brief Epic*, in *A New Companion to Milton*, szerk. Thomas N. Corns, London, Wiley, 2016, 517–527.

A *Visszanyert Paradicsom* stílusa messzemenően illik talányos tárgyához. Jézus és Sátán kimért, filozófiai mélységű okfejtésekben fejtik ki alapvetéseiket, s a cselekmény előrehaladtával szembenállásuk egyre világosabban artikulálódik. A mű voltaképpen utazás az ellenfelek tudatába, akiket – legalábbis az elbeszélés világán belül – egymás nélkül el sem tudunk képzelni: John Rogers kifejezésével élve a viszonylagosság és az összefüggések (*the relative and the relational*) költészete ez.<sup>10</sup> Nem csupán a két legfontosabb szereplő gondolatait vagyunk azonban kénytelenek egymáshoz viszonyítani: a *Visszanyert Paradicsom* gyakran láttat bizonyos epizódokat több különböző perspektívából (jó példa erre az első énekben szereplő keresztelés-jelenet), ráadásul maga a szöveg is felszólít a korábbi remekművel, az *Elveszett Paradicsommal* való összehasonlításra. Ez utóbbi reflexió történhet nyílt elbeszélői utalás formájában (pl. az invokációban), a szereplők beszédeiben – pl. amikor Sátán arról morfondírozik, mi köze lehet Jézusnak a Mennyben látott Fiúhoz –, de a legelemibb szinten egyes fordulatok, félsorok átvételében is. A nagyeposszal való nyelvi párhuzamok egyrészt nosztalgikusak – valahogy úgy, ahogy Pilinszky is megidézi az „Apokrif” világát „Utószó” című versében –, másrészt komoly kritikai élel is rendelkezhetnek, hiszen a visszhangzott nyelvi tartalom új kontextusba kerül.

A *Visszanyert Paradicsom* magyarul mindmáig csak Bessenyei Sándor 1796-ban kiadott, franciából készült prózafordításában volt elérhető. Bessenyei szövege – amint utóélete is bizonyítja – szép és olvasmányos, tény azonban, hogy nyelvezete elavult.<sup>11</sup> Saját prózafordításom és a hozzá kapcsolódó kommentár elkészítésével az volt a célom, hogy olyan szöveget bocsássak a magyar olvasóközönség rendelkezésére, amelyből fogalmat alkothat arról, *pontosan* miről is szól Milton műve. Fordításomban menthetetlenül elvesznek a szöveg mindmáig lefordíthatatlan (s többnyire lefordíthatatlan) szépségei – pl. a rímtelen ötös jambusok (a milton *blank verse*), az angol szintaxis szabályait feszegető mondatszerkesztés, az eredeti latin vagy görög jelentésüket is visszhangzó kifejezések, stb. –, de talán valami kárpótlást nyújthat szövegem feltétlen hűsége az eredeti tartalomhoz. Az *Orpheus Noster* jelen számában a költemény első énekének fordítását közlöm.

<sup>10</sup> John ROGERS, Introduction: Relation Regained, *Huntington Library Quarterly* 76.1 (2013), 1–9, 4.

<sup>11</sup> SZIGETI Jenő, Milton *Elveszett paradicsom*-a Magyarországon, *Irodalomtörténeti közlemények* 74.2 (1970), 205–213.

John Milton  
*Visszanyert Paradicsom*

I. Könyv\*

Én,<sup>1</sup> aki régebben a boldog Kertről énekeltem, amely egyetlen ember<sup>2</sup> engedelmessége miatt elveszett, most arról énekelek, hogyan szerezte vissza a Paradicsomot az egész emberiség számára egyetlen ember<sup>3</sup> kitartó és sok kísértésben próbára tett engedelmissége. Éneklek a Kísértő<sup>4</sup> kudarcát is (5) minden fortélyával, vereségét<sup>5</sup> és bukását, és Éden teremtését<sup>6</sup> a kietlen vadonban.<sup>7</sup>

Ó Lélek,<sup>8</sup> aki ezt a dicsőséges remetét<sup>9</sup> a pusztaságba vezetted, győzelmes csatamezejére (10) lelki ellenségével<sup>10</sup> szemben, és úgy hoztad el onnét, hogy bizonyosodott: kétségen kívül ő az Isten Fia, ihlesd, ahogy szoktad,<sup>11</sup> sugalmazott dalomat, amely enélkül néma volna,<sup>12</sup> és vigyél magasba és mélybe, ameddig csak a

\* A fordításhoz felhasznált és a kommentárban idézett szöveg: John Milton, *Complete Shorter Poems*, szerk. Stella P. REVARD (Chichester: Wiley-Blackwell, 2009). A fordítás és a kommentár elkészítését a Reformáció Emlékbizottság tudományos kutatási pályázata támogatta (REB-17-KUTATAS-0009). Ezúton fejezem ki köszönetemet Nádasdy Ádámnak, aki fáradságot nem kímélve lektorálta és javította a szöveget. A szövegben maradt minden hibáért természetesen a fordítót terheli a felelősség.

<sup>1</sup> Én...vadonban] A *Visszanyert Paradicsom* bevezetője az antikvitás óta hagyományosan az *Aeneis* kezdetére illesztett (nem vergiliusi) sorokat idézi (*Ille ego, quondam gracili modulatus avena carmen*), amelyek szembeállítják Vergilius pásztorköltészetét a hősi eposz által megkövetelt új hangvétellel. A kora modern eposzokban bevett kezdés: megtaláljuk Spensernél (*Fairie Queene*, Proem), illetve Zrínyinél is. Milton az *Elveszett Paradicsom*ban megénekelt boldog Kertet azonosítja a pasztorál idilljével, amelyhez képest a *Visszanyert Paradicsom* tárgya minden bősésséget felülmúló (ld. 15. sor).

<sup>2</sup> egyetlen ember] Ádám. A boldog Kert elvesztését Milton az *Elveszett Paradicsom*ban dolgozza fel.

<sup>3</sup> egyetlen ember... engedelmissége] Jézus. Ld. Róm 5,18–19.

<sup>4</sup> A Kísértő] Sátán.

<sup>5</sup> vereségét... vadonban] A *Visszanyert Paradicsom* szerint az Éden visszanyerése nem a megváltással (Jézus kereszthalálával) történik meg, hanem azzal, hogy Jézus ellenáll a sátáni kísértésnek.

<sup>6</sup> teremtését] Az eredeti a növelést, nevelést, fel- és kiemelést is sugalló „raise” igét használja. Ld. még. Ézs 51,3: „[az ÚR] Olyanná teszi [Sion] pusztaságát, mint az Éden, kopár földjét, mint az ÚR kertje.”

<sup>7</sup> a kietlen vadonban] Az eredetiben „wast Wilderness”, amely egyszerre utalhat hatalmas (*vast*) és elhagyatott (*waste*) helyre. Bessenyei Sándor 1796-os fordításában: „a kietlen pusztá”.

<sup>8</sup> Ó Lélek... költemény nélkül] A mű invokációja a Máténál és Lukácsnál is szereplő *Lélek*hez fohászkodik (Mt 4,1, Luk 4,1). Kritikai vita tárgya, hogy Milton konkrétan a Szentlélekre vagy általánosabban a keresztény istenségre utal-e.

<sup>9</sup> remetét] A görög *eremítész* szó (amelyből a magyar „remete” kifejezés is származik) jelentése „pusztai”, „sivatagi”.

<sup>10</sup> lelki ellenségével] Az eredetiben „Spiritual Foe”, amely közvetlen visszaüt az invokációban megidézett *Lélek*re („Spirit”).

<sup>11</sup> ihlesd, ahogy szoktad] Milton az inspiráció sajátos folyamatát és égi Múzsájával való kapcsolatát az *Elveszett Paradicsom* 9. énekének invokációjában írja le részletesen (*Elveszett Paradicsom* 9.20–24).

<sup>12</sup> néma volna] A *Visszanyert Paradicsom* Milton legutolsó alkotói korszakában készült; ha hihetünk az életrajzi anekdotáknak, az *Elveszett Paradicsom* befejezése után. Milton már az *Elveszett Paradicsom*ban

természet engedi, érett röptű, üdvösséges szárnyakon, hogy (15) minden hősiességet felülmúló<sup>13</sup> tettekről szóljak: titokban<sup>14</sup> végrehajtott, évszázadokon át feledésbe merült tettekről, amelyek méltatlanul maradtak ilyen sokáig költemény nélkül!

Már a nagy Kiáltó<sup>15</sup> a harsonaszónál is megrendítőbb hangon (20) bűnbánatot hirdetett, s hogy közel a mennyek országa mindenkinek, aki megkeresztelkedik:<sup>16</sup> nagy keresztelezéshez megilletődve tódult a nép a környező vidékekről. Velük jött Názáretből a Jordánhoz József fia (így ismerték);<sup>17</sup> jött, akkor még szerényen, (25) észrevétlenül, ismeretlenként.<sup>18</sup> A Keresztelő azonban isteni intésre<sup>19</sup> hamar felfigyelt rá<sup>20</sup> és meggyőződéssel hirdette, mennyivel érdemesebb, sőt, át akarta volna engedni neki égi tiszttségét. Tanúsága azon nyomban megerősítést kapott: amint megkeresztelkedett a názáreti, (30) megnyílt<sup>21</sup> az ég fölötté, és galamb képében a Lélek szállt le rá, miközben az égből Atyja hangja szeretett fiának nyilvánította őt.

Hallotta ezt az Ellenség,<sup>22</sup> aki folyton a világban kódorogva<sup>23</sup> ebbe a híres gyülekezésbe is (35) időben megérkezett. Az isteni hang szinte villámcsapásként érte: csodálkozva vette szemügyre a felmagasztalt embert, akit ilyen magasról támogatnak, majd irigységgel és dühvel telítve a székhelyére száll, meg se pihen, hanem még röptében<sup>24</sup> (40) tanácsba rendeli<sup>25</sup> egész vezérkarát egy tízrétegű, sűrű, sötét felhőgomoly belsejébe. A komor konzisztóriumban<sup>26</sup> rémült, borús képpel így beszélt:

.....  
is panaszkodik fogyó erejéről és az őt körülvevő ellenséges környezetről, amelyeken csak Múzsája segítségével tud felülemelkedni (*Elveszett Paradicsom* 7.25–31).

<sup>13</sup> minden hősiességet felülmúló] A hősi tárgy és általában a hősiesség és kérdésének újraértelmezése már az *Elveszett Paradicsom*-ra is jellemző; ott Milton a türelmet és a mártírságot jelöli meg hősi erényekként (*Elveszett Paradicsom* 9.31–40)

<sup>14</sup> titokban ... tettekről] Három evangélista (Máté, Márk, Lukács) is megörökíti Jézus megkísértését, a *titokban végrehajtott tettek* tehát azokra a részekre vonatkozhatnak, amelyekben Milton kiegészíti a bibliai történeteket. Más értelmezés szerint a *feledésbe merült* (az eredetiben „unrecorded”, azaz „fel nem jegyzett”) tettek említése arra utal, hogy Milton előtt egyetlen eposzköltő sem énekelt meg ezt a tárgyat (szemben pl. a kereszthalállal, amely megtalálható Vida 1535-ös *Christias* c. eposzában).

<sup>15</sup> Kiáltó] Keresztelő Szent János. Az eredetiben „Proclaimer”, azaz „hirdető”. Ld. Ézs 40,3; Mt 3,1–3; Mk 1,1–5; Lk 3,3–7.

<sup>16</sup> megkeresztelkedik] Az eredetiben Milton következetesen az alámerítésre utaló „baptize” igét használja. A magyarban szükségképpen anakronizmussal kell fordítanunk; Bessenyei Sándor is „keresztelkedésre” utal 1796-os fordításában.

<sup>17</sup> József fia (így ismerték)] Ld. Lk. 3,23.

<sup>18</sup> ismeretlenként] Jézus csak megkísértése után válik ismertté, ld. Lk. 4,14–15.

<sup>19</sup> isteni intésre] Ld. Jn 1,33.

<sup>20</sup> felfigyelt rá ... tiszttségét] Ld. Mt 3,11,14.

<sup>21</sup> megnyílt ... nyilvánította őt] Ld. Mt 3,16–17.

<sup>22</sup> az Ellenség] Sátán. A héber *szatan* szó jelentése „ellenség”.

<sup>23</sup> a világban kódorogva] Ld. Jób 1,7.

<sup>24</sup> röptében] Az eredetiben „in mid air”, azaz „a levegő közepén”. Vö. Ef 2,2: Sátán mint a „levegő birodalmának fejedelme”.

<sup>25</sup> tanácsba rendeli] A tanács Homérosz óta állandó eposzi elem, amelyet Milton már az *Elveszett Paradicsomban* felhasznált (a 2. énekben a bukott angyalok, a 3. énekben a mennyi hatalmak tanácsát írja le).

<sup>26</sup> komor konzisztóriumban] Az eredetiben „gloomy consistory”. A protestáns Milton a római pápa bíborosi tanácsadó testületének elnevezését (konzisztórium) használja a bukott angyalok tanácsára.



„Ó ti, a levegő és e tágas világ ősi fejedelmei!<sup>27</sup> – (45) mert sokkal szívesebben említem a levegőt, régi hódításunkat,<sup>28</sup> mint hogy a Poklot, gyűlölt lakhelyünket felidézsem – jól tudjátok, hány évezreden át (ahogy az emberek mérik az időt) birtokoltuk ezt a mindenséget és kormányoztuk (50) kedvünk szerint a földi ügyeket, amióta Ádám és könnyelmű társa, Éva elveszítette a Paradicsomot, mert rászedtem őket. Igaz, azóta azt is rettegve várjuk, mikor mér<sup>29</sup> halálos sebet (55) fejemre Éva utódja. Hosszan késnek az ég végzései, mert Neki<sup>30</sup> a hosszú idő is rövid. És most, nekünk túl korán, a perdülő órák<sup>31</sup> kimérték ezt a rettegett időt: viselnünk kell a régóta fenyegető sebet – (60) ha elviselhető egyáltalán, és fejünk bezúzása nem azt célozza, hogy megszakadjon minden hatalmunk, szabadságunk és létünk a Föld és a levegő e szép birodalmában, amelyet elnyertünk magunknak.

Mert ezt a rossz hírt hozom: a Nő-utód,<sup>32</sup> (65) akit erre rendelt a végzet, nemrég meg is született egy nőtől,<sup>33</sup> és születése bizony komoly okot adott jogos félelmünkre. De most megsokszorozza félelmemet, hogy már ifjúkora virágába ért, és mutatkozik minden erénye, szépsége és bölcsessége, hogy a legmagasabb, legnagyobb dolgokat érje el! (70) Egy nagy prófétát küldtek elé hírnöknek, hogy hirdesse jövetelét; ez mindenkit elhív és a megszentelt folyóban állítólag lemossa bűneiket és felkészíti őket arra, hogy így megtisztítva fogadják őt, a Tisztát, sőt, (75) úgy tiszteljék, mint királyukat. Mindenki odamegy, és ő maga is megkeresztelkedett közöttük, nem azért, hogy ettől tisztább legyen, hanem hogy megkapja a Menny tanúságtételét, hogy attól fogva a nemzetek ne kételkedjenek abban, ki ő. Láttam, (80) ahogy a próféta hódol neki; amikor pedig a vízből kijött, a Menny kitárta a felhők fölött kristálykapuit, egy hófehér galamb ereszkedett a fejére (bármit is jelentsen ez<sup>34</sup>) és hallottam a mennyből a királyi hangot: (85) »Ez az én szeretett fiam, akiben gyönyörködöm.«

Anyja tehát halandó, de Atyja az, aki a Menny királyaként uralkodik, és ő vajon mit nem tenne meg, hogy támogassa fiát? Elsőszülöttjét ismerjük, és keservesen szenvedtünk is,<sup>35</sup> (90) amikor ádáz mennykövével a mélybe kergetett. Meg kell tudnunk, hogy ez kicsoda, hiszen a külseje alapján embernek tűnik, noha arcán felfénylik Atyja dicsősége. Látjátok hát, milyen veszélyes, milyen végletesen (95)

<sup>27</sup> a levegő ... fejedelmei] Ld. Ef 2,2.

<sup>28</sup> régi hódításunkat] Sátán Ádám és Éva sikeres megkísértésével szabadítja a teremtett világra az addig a Pokolba zárt bukott angyalokat. Ld. *Elvesztett Paradicsom* 10. ének.

<sup>29</sup> mér ... utódja] 1Móz 3,15 (az ún. protoevangélium) szerint Éva utódja a kígyó fejét tapossa majd. Az *Elvesztett Paradicsomban* Milton a kígyót Sátánnal és a nő utódját Jézussal azonosítja (*Elvesztett Paradicsom* 10.178–192, 1048–1054).

<sup>30</sup> Neki ... rövid] Istennek. Vö. Zsolt 90.4.

<sup>31</sup> perdülő órák] Eposzi fordulat, vö. *Elvesztett Paradicsom* 6.3.; *Aeneis* 1.234; *Odiüsszeia* 1.16.

<sup>32</sup> a Nő-utód] Jézus.

<sup>33</sup> egy nőtől] Máriától.

<sup>34</sup> bármit is jelentsen ez] Sátán egyre növekedő zavara, értetlenkedése Jézussal kapcsolatban a *Visszanyert Paradicsom* egyik fő motívuma.

<sup>35</sup> szenvedtünk is ... kergetett] Ld. az *Elvesztett Paradicsom* 6. énekét (a mennyei háború és Sátán bukása).

kockázatos helyzetben vagyunk! Nincs idő hosszú vitára: valami gyors ellenlépés kell, nem nyers erő,<sup>36</sup> hanem jól-álcázott csalás, szorosra-szőtt csapda, még mielőtt a nemzetek élén<sup>37</sup> királyként, vezetőként, a Föld legfőbb uraként jelenne meg. (100) Amikor senki más nem mert, én egyedül vállalkoztam<sup>38</sup> a veszedelmes küldetésre, hogy megtaláljam és megrontsam Ádámot, és sikerrel vittem véghez a hősi tettet.<sup>39</sup> Most szelídebb szelek szárnyán indulok; egyszer már szerencsével jártam ily módon, (105) főként ezért remélek hasonló sikert.”

Befejezte, és szavai hatalmas megdöbbenést keltettek a pokol bandájában; felzaklatta és mély félelemmel lepte meg őket a szomorú hír, de most nem volt idő arra, (110) hogy hosszan dédelgessék félelmeiket és keserveiket: egyhangúan órá, nagy vezérükre<sup>40</sup> bízzák e sorsdöntő vállalkozás gondját és megvalósítását; az ő első merénylete az emberiség ellen oly remek sikerrel járt (115) Ádám elbuktatásában, az vezette ki<sup>41</sup> őket a Pokol mélyöblű barlangjából, hogy fényben élhessenek mint fejedelmek,<sup>42</sup> nagyurak, királyok, sőt: istenek, sok szép királyság, sok tágas tartomány fölött. Sátán tehát kígyó-fortélyal felővezve<sup>43</sup> a Jordán partja felé veszi (120) könnyű lépteit, oda, ahol leginkább megtalálhatja ezt az embert az emberek között, Isten igazolt, újonnan-kijelölt fiát, hogy megkísértse és minden ármányt kipróbáljon rajta. Így akarta tönkretenni azt, aki – gyanúja szerint – arra jött létre, (125) hogy véget vessen az ő régóta élvezett uralmának a Földön. Ám mit sem sejtve, saját szándékával ellentétben éppen a Fenségesnek előre elrendelt és rögzített akaratát töltötte be, az Atyáét, aki az angyalok ragyogó gyülekezetében mosolyogva szólt<sup>44</sup> Gábrrielhez:<sup>45</sup>

(130) „Gábrriel, ma bizonyítékát látod majd, te és minden angyal, akik ismeritek a Földön az embert és az emberi dolgokat, hogyan kezdem valóra váltani azt a magasztos ígéretet, amivel nemrég Galileába küldtelek<sup>46</sup> a tiszta szűzhöz (135): hogy fiút fog szülni, akinek nagy híre lesz, és Isten fiának fogják hívni. Akkor elmondtad neki, mert kételkedett, hogyan történhet ez meg vele szűz létre: a Szentlélek jön

<sup>36</sup> nem nyers erő ... csapda] Az erő/harc és az ész/cselvetés szembeállítás a klasszikus eposzi dilemma, amely az *Elvesztett Paradicsom* pokoli zsinatában is felmerül (vö. *Elvesztett Paradicsom* 1.123, 652; 2.39, 49–52).

<sup>37</sup> a nemzetek élén] Az eredetiben „in the head of Nations”, azaz a „nemzetek fejében” vagy a „nemzetek élén”. Vö. Dán 7,13–14, Ézs 9,6–7.

<sup>38</sup> egyedül vállalkoztam] Ld. *Elvesztett Paradicsom* 2.455–464.

<sup>39</sup> hősi tettet] Az eredetiben „exploit”.

<sup>40</sup> nagy vezérükre] Az eredetiben „their great Dictator”; Milton a *dictator* római tisztségére utal.

<sup>41</sup> vezette ki ... barlangjából] Ld. *Elvesztett Paradicsom* 10. ének.

<sup>42</sup> mint fejedelmek ... fölött] Az *Elvesztett Paradicsom* seregszemléjében (*enumeratio*, 1. ének) Milton a bukkott angyalok vezéreiről felsorolja, milyen istenségek voltak a pogány világban.

<sup>43</sup> kígyó-fortélyal felővezve] A boszorkányság ikonográfiai hagyományában jellemző motívum; vö. Ézs 11,5: „Igazság lesz derekának öve, csípőjének öve pedig a hűség”.

<sup>44</sup> mosolyogva szólt] Az Atya zavartalan derűje előrevetíti a cselekmény kimenetelét. Vö. Zsolt 2,4; vö. még *Elvesztett Paradicsom* 2.187–188; 5.727.

<sup>45</sup> Gábrrielhez] Arkangyal, az *Elvesztett Paradicsom*ban a Paradicsom őre (4. ének).

<sup>46</sup> Galileába küldtelek ... hívni] Az angyali üdvözlét; Ld. Lk 1, 26–38.

majd le rá és a Fenségesnek ereje (140) árnyékolja be. Ezt az embert, aki megszületett és már fel is nőtt, mostantól kiteszem a Sátánnak, hogy megmutassa: méltó isteni születéséhez és mindazokhoz a magasztos dolgokhoz, amiket jövendöltek róla. Hadd kísértse, hadd próbálja meg a Sátán minden fortélyával, hiszen arról szokott hencegni (145) és kérkedni hitehagyott csürhéjének, mennyire ravasz. Megtanulhatta volna, hogy kevésbé kevélykedjen, mióta Jóbbal<sup>47</sup> kudarcot vallott; Jób kikezdhetetlen állhatatossága legyőzött mindent, amit ez kegyetlen rosszindulatával kieszelt. (150) Most megtudja majd, hogy a nő magjából olyan embert tudok teremteni, aki Jóbnál is sokkal rátermettebb, hogy ellenálljon minden ajánlatának,<sup>48</sup> sőt, irdatlan erejének is, és visszaüzi a Pokolba, diadalmasan visszanyerve mindazt, amit az első ember elveszített, (155) amikor óvatlanul hagyta magát becsapni. De előbb még meg akarom edzeni<sup>49</sup> a pusztaságban, ott fogja először lefektetni nagy hadviselésének alapjait, mielőtt kiküldöm, hogy (160) megaláztatással és tűrő kitartással leigázza két nagy ellenfelünket, a Bűnt és a Halált.<sup>50</sup> Gyengesége<sup>51</sup> lebírija majd a sátáni erőt, az egész világot és a bűnös test koloncát is, hogy minden angyal és mennybeli hatalmasság megértse most, amit az emberek majd később fognak fel: (165) tökéletes erénye miatt választottam ki ezt a tökéletes embert, akit megérdemelten<sup>52</sup> hívnak fiamnak, hogy az emberek fiainak megszerezze az üdvösséget.”

Így szólt az örök Atya, és az egész menny ámulva állt kis ideig, majd himnuszokban (170) törtek ki és égi ritmusban táncoltak a trón körül, énekelve, s hangszereik<sup>53</sup> együtt zengtek hangjukkal. Így énekeltek:

„Diadal és dicsőség az Isten Fiának, aki most indul nagy párviadalára, de nem fegyverrel, (175) hanem bölcsességgel győzi le a pokoli fortélyt. Az Atya ismeri a Fiút,<sup>54</sup> ezért nyugodtan teszi ki próbálatlan<sup>55</sup> fiúi erényét minden kísértő, csábító, csalogató, rémítő vagy veszélybe húzó erőnek. (180) Dőljetek össze mind, ravasz pokoli tervek; ördögi mesterkedések, valljatok kudarcot!”

<sup>47</sup> mióta Jóbbal ... kieszelt] Milton a *Reason of Church Government* című prózai művében (1642) a bibliai Jób könyvét jelöli meg a rövid epikai művek mintájának. A *Visszanyert Paradicsom* szövege a továbbiakban négyszer utal még Jóbra.

<sup>48</sup> ajánlatának ... erejének] Ld. 36. jz.

<sup>49</sup> meg akarom edzeni] A *De Doctrina Christiana* című, posztumusz megjelenésű művében Milton „jó kísértésnek” írja le az isteni próbatételt (1.8).

<sup>50</sup> a Bűnt és a Halált] Az *Elvesztett Paradicsomban* Milton a Sátántól származó allegorikus alakokként jeleníti meg a Bűnt és a Halált (*Elvesztett Paradicsom* 2.638–833).

<sup>51</sup> Gyengesége ... erőt] Vö. 1Kor 1,27.

<sup>52</sup> megérdemelten] Az érdem („merit”) az *Elvesztett Paradicsom* egyik kulcsfogalma, amelyet Isten és Sátán is magának követel, ld. pl. *Elvesztett Paradicsom* 2.5; 3.182.

<sup>53</sup> hangszereik ... hangjukkal] Az eredetiben „the hand / Sung with the voice”, azaz a „kéz [amely a hangszert pengette] együtt énekelt a hanggal”. A miltoni menny jellemző ünneplési formája a dicsőhimnuszok zengése (ld. *Elvesztett Paradicsom* 3.358–387).

<sup>54</sup> Az Atya ismeri a Fiút] Vö. Jn 10,15.

<sup>55</sup> próbálatlan] A himnusz szövege szerint az angyalok itt nem azonosítják Jézust a Fiúval, akinek erénye a mennyi háborúban azonban már megpróbáltatott (ld. *Elvesztett Paradicsom* 6. ének). Iréneusz és Ambróziusz szerint a megtestesülés még az angyalok számára is misztérium volt.

Így zengtek ők ódákat és himnuszokat a mennyben éjjel és nappal: eközben pedig az Isten fia, aki néhány napig még Béthabarában<sup>56</sup> maradt, ahol János keresztelt, (185) egyre tűnődött és sokat forgatta keblében, miként kezdhetté legjobban a nagy-szerű munkát, az emberiség megmentését, és hogyan jelentse be isteni megbízatását, amelyre immár megérett. Egy nap elindult egyedül, a Lélek vezette<sup>57</sup> (190) és mély gondolatai, hogy csak a magány legyen társa, mígnem messze került az emberek ösvényeitől; gondolatai, mint léptei, követték egymást, s már a közeli néptelen pusztaságba<sup>58</sup> ért. Ott sötét árnyékok és sziklák között (195) így folytatta szent elmélkedését:

„Ó, a gondolatok milyen sokasága ébred egyszerre és nyüzsög bennem, miközben figyelem, mit érzek belül és hallok, ami kívülről gyakran fülembé jut, (200) s bajosan illik jelen állapotomhoz. Amikor még gyerek voltam, nem leltem kedvetmet a gyerekjátékokban, egész elmém arra állt, hogy komolyan tanuljak, tudjak, és ezáltal tegyem is, ami mindenkinek jó. Azt gondoltam, (205) erre a célra születtem: azért jöttem a világra, hogy előmozdítsak minden igazságot,<sup>59</sup> minden jogos és erkölcsös dolgot. Ezért ifjú koromat megelőzve Isten törvényét olvastam, és édesnek találtam, egyetlen örömömmé tettem, és benne olyan tökéletességre nőttem, hogy mielőtt (210) kétszer hat esztendő számláltak éveim, nagy ünnepünk idején a Templomba mentem,<sup>60</sup> hogy ott hallgassam törvényünk tanítóit, s hozzátegyem<sup>61</sup> mindazt, ami az én vagy az ő tudásukat javíthatná. Mindenki csodált akkor, de (215) lelkem ennél többre törekedett: győzelmes tettek lángoltak szívemben, hőstettek: egyszer az, hogy megmentsem Izráelt a római igától, majd az, hogy szerte a földön leverjem és kipusztítsam az erőszakot és a kevély zsarnoki hatalmat, (220) míg felszabadul az igazság, s helyreáll a méltányos rend. Ám emberibbnek, menyneibbnek tartottam, hogy előbb meggyőző szavakkal hódítsam meg a fogékony szíveket, és a meggyőzésre bízzam a félelem munkáját – vagy legalább megpróbáljam – és tanítsam a tévelygő lelket, (225) ha nem szándékosan vét, csak óvatlanul rossz útra tért, és csak a dacost verjem le. Anyám, miután elszórt szavaimból hamar felfigyelt így növegető gondolataimra, ujjongott magában, s félrevonva így szólt:

»Magasztosak a gondolataid, (230) ó Fiam, tápláld csak őket és hagyd, hogy szárnyaljanak olyan magasra, ahová a szent erény és az igaz érdem emelné őket, akár magasztos példák fölül is; páratlan tettekkkel fejezd ki páratlan Atyádat! Mert tudnod kell: nem halandó ember fia vagy, (235) bár az emberek alacsony származásúnak vélnek, Atyád az Örök Király: a Föld és a menny egészén, minden angyal és ember fölött ő uralkodik. Isten követe<sup>62</sup> jósolta meg születésedet, s hogy szűz-

<sup>56</sup> Béthabarában] A Jordántól keletre fekvő terület a mai Jordánia területén.

<sup>57</sup> a Lélek vezette] Ld. 8. jz.

<sup>58</sup> néptelen pusztaságba] Azonosítatlan sivatagos terület; Milton valószínűleg egyetlen egységként kezelte a bibliai pusztaságokat (ld. a későbbiekben Sátán utalásait Illésre és az Izraelitákra).

<sup>59</sup> előmozdítsak minden igazságot] Jézus szavai megelőlegzik Pilátusnak adott válaszát: Jn 18,37.

<sup>60</sup> a Templomba mentem] Ld. Lk 2.46–50.

<sup>61</sup> hozzátegyem ... javíthatná] Az írástudók tanítása Milton kiegészítése az eredeti bibliai történethez.

<sup>62</sup> Isten követe] Gábel arkangyal, ld. 45. jz. Mária elbeszélése Lukács és Máté evangéliumát követi, ld. Lk 1,26–35; 2,1–18; Mt 2,9–11.

méhemben megfogansz, megjósolta, (240) hogy nagy leszel és Dávid trónján ülsz majd, és országodnak nem lesz vége.<sup>63</sup> Születésedkor angyalok dicsőséges kara énekelt Betlehemben a mezőn éjjel a nyájukat őrző pásztoroknak. (245) Elmondták, hogy megszületett a Messiás,<sup>64</sup> s hogy hol találják. A pásztorok el is jöttek, az angyalok a jászolhoz küldték őket, ahol feküdtél, mert a fogadóban nem volt már jobb hely. Csillag jelent meg, melyet soha nem láttak azelőtt a mennybolton, (250) s odavezette a bölcseket is keletről, hogy tömjénnel, mirhával és arannyal tiszteljenek meg. A csillag fényes égi pályája vezette őket, s ők megtalálták a helyet, s kijelentették, hogy ez a te újonnan-égre-véssett csillagod, melyből tudták: Izráel királyának születél. (255) Az igaz Simeon és a prófétanő, Anna<sup>65</sup> látomástól intve a Templomban megtaláltak téged, s az oltár előtt a díszruhás pap hallatára hasonló dolgokat mondtak rólad az ott jelenlévőknek.«

Miután ezt hallottam, nyomban újra forгатni kezdtem (260) a törvényt és a próféták iratait, kutatva, hogy mit írtak a Messiásról – őrá a mi írástudóink tudtak egyet s más – és hamar rájöttem, hogy akiről beszéltek, én vagyok,<sup>66</sup> s főként arra, hogy utam<sup>67</sup> sok nehéz megpróbáltatáson át egészen a halálig visz, (265) mielőtt megszerzem a megígért királyságot, vagy megváltom az emberiséget, kinek bűnei teljes súllyukkal fejemre kell szálljanak. Ám ettől nem rendült meg a bátorságom, s nem is csüggedtem el, vártam csak a megjelölt időt, mikor, lám, (270) eljött a Keresztelő (kinek születéséről sokszor hallottam, de őt magát sosem láttam), akinek a Messiás előtt kellett jönnie, hogy előkészítse útját. Elmentem keresztelezésre, ahogy mindenki más, mert hittem: hivatala az égből jön; de ő (275) rögtön felismert és fennhangon kihirdette, hogy én vagyok az (mert így mutatták neki az égből), én vagyok az, akinek ő az előhírnöke; s először nem is akart megkeresztelni, mivel jóval fölötte állónak vallott, és csak nehezen győztem meg. (280) Ám amint a tisztító folyóvízből kijöttem, a menny kitárta örök kapuit, ahonnan a Lélek galamb képében leszállt rám, és végül, betetőzéséppen Atyám hangja a mennyből tisztán hallhatóan a magáénak vallott, (285) szeretett fiának, akiben egyedül gyönyörködik. Ebből tudtam, hogy már beteljesedett az idő,<sup>68</sup> s többé nem kell ismeretlenségben élnem, hanem nyíltan kezdek munkámat, méltón a felhatalmazáshoz, melyet a mennyből kaptam. (290) S most valami erő ide vezetett,<sup>69</sup> ebbe a pusztaságba; mi célból, nem tudom még, talán nem is kell tudnom; hiszen Isten<sup>70</sup> feltár mindent, ami rám tartozik.”

<sup>63</sup> országodnak nem lesz vége] Ld. Dán 7,27. Lk 1,32–33

<sup>64</sup> Messiás] A héber *masiah* szó jelentése „felkent”; görögül *khrisztosz* (Krisztus).

<sup>65</sup> Simeon és Anna] Ld. Lk 2,25–38.

<sup>66</sup> én vagyok] Isten e szavakkal azonosítja magát Mózesnek, ld. 2Móz 3,14; ld. még Mk 14,61–62.

<sup>67</sup> utam ... halálig visz] Ld. Ézs 53,2–12.

<sup>68</sup> már beteljesedett az idő] Ld. Gal 4,4

<sup>69</sup> valami erő ide vezetett] Az eredetiben „by some strong motion I am led”. A *Visszanyert Paradicsom*-mal eredetileg egy kötetben kiadott *Samson Agonistes* (*A küzdő Sámson vagy Sámson*) című tragédiában Milton hasonlóan ábrázolja Sámson elhívását: a hős „lelkésítő indulatokat” (Dybas Tihamér) vagy „pezsdülést” (Jánosházy György – „rouzing motions”, 1382. sor) érezve indul végső útjára.

<sup>70</sup> Isten ... tartozik] Vö. *De Doctrina Christiana* 1,5 és Mk 13,32.

Így szólt éppen-kelő hajnalsillagunk,<sup>71</sup> (295) majd szertenézett és körös-körül úttalan sivatagot látott, amely borzongató árnyaktól homálylott. Nem jegyezte meg, hogyan jutott oda, így nehéz lett volna visszatérnie: a visszaútat nem jelölte ösvény. Ment egyre tovább, de keblében olyan gondolatok (300) kísérték elmúlt és eljövendő dolgokról, amelyek bizony kíváncsabbá<sup>72</sup> teszik az ilyen magányt még a legkiválóbb társaságnál is. Negyven<sup>73</sup> teljes napot töltött ott, homály fedi, egy dombon-e vagy árnyékos völgyben, s hogy éjszakánként (305) egy öreg tölgy vagy cédrus lombja alatt vagy barlangba húzódva védekezett-e a harmat ellen. Emberi ételt nem evett, de éhséget sem érzett, amíg ez az idő véget nem ért, akkor végül megéhezett (310) a vadállatok között:<sup>74</sup> ezek látására megszelídültek, sem álmában, sem ébren nem bántották, menekült útjából a tüzes kígyó és a mérges csúszó-mászók is, az oroszlán és a bős tigris messziről meresztette rá szemét. De most egy öregembert látott közeledni pásztorgúnyában, (315) aki talán<sup>75</sup> egy elkóborolt juhát kereste, vagy száraz gallyat gyűjtött télire, amikor hidegen hasít a szél, hogy megmelegedjen, miután átázva tér haza este a földekről. Az öreg először kíváncsian (320) szemügyre vette, majd ilyen szavakkal szólt hozzá:

„Uram, milyen balszerencse hozott e helyre, oly messzire az emberjárta utaktól, ahol az emberek csapatban vagy karavánban haladnak – mert egyedül egy sem mert soha – már aki visszatért, s nem esett össze (325) holtan itt, kiéhezve s kitikadtan? Azért is kérdezem, s annál inkább csodálkozom, mert úgy tűnik, te az az ember vagy, akit nemrég új profétánk, a Keresztelő a Jordán gázlójánál úgy megtisztelt és (330) Isten fiának nevezett. Láttam és hallottam ezt, mert néha mi is, akik e pusztaságban élünk, a szükségtől hajtva bejövünk a közeli városba vagy falvakba (a legközelebbi is messze van), ahol sok minden a fülünkbe jut, s kíváncsian halljuk is, mi újság; a hír hozzánk is elér.”

(335) Így válaszolt neki az Isten fia: „Aki ide hozott, majd el is visz innen, nem kívánok más vezetőt.”

„Csodával talán,” válaszolt a pásztor, „nem tudom, hogyan tehetné másként, hiszen mi itt rágós gyökereken és hajtásokon élünk, a tevénel is jobban hozzászoktunk már a szomjúsághoz, (340) s hosszú utat járunk be italunkért; sok nélkülözés-re és bajra születünk. De<sup>76</sup> ha te vagy az Isten fia, parancsolt meg, hogy e kemény kövek kenyérré változzanak neked; így megmented magadat és nekünk is segítesz (345) az étellel, amelyet mi nyomorultak csak ritkán kóstolunk.”

<sup>71</sup> hajnalsillagunk] Ld. Jel 22,16.

<sup>72</sup> kíváncsabbá ... társaságnál] Vö. *Elveszett Paradicsom* 9.252: „Olykor magány a legjobb társaság”.

<sup>73</sup> Negyven ... ott] Milton Máté evangéliumát követi (Mt 4,2–3); Lukácsnál (Lk 4,2) és Márknál (Mk 1,13) a kísértésre a negyven nap alatt kerül sor.

<sup>74</sup> a vadállatok között] Ld. Mk 1,13 és az ének befejező mondatát.

<sup>75</sup> talán] Az eredetiben „as seemed”, azaz „úgy tűnt”. Lehetséges, hogy Jézus már itt felfigyel a sátáni látszat és valóság különbségére?

<sup>76</sup> De ... kóstolunk] Milton kiegészíti Máté (4,3–4) és Lukács (4,3–4) elbeszéléseit: a *Visszanyert Paradicsomban* Sátán mások éhét is enyhíteni akarja.



Befejezte, és az Isten fia válaszolt: „Ilyen nagy erőt vélsz a kenyérben? Hát nincs megírva<sup>77</sup> (mert szerintem más vagy, mint aminek látszol) nem csak kenyérrel él az ember, de minden ígével, (350) amely Isten szájából származik? Isten mannával etette atyáinkat itt, Mózes<sup>78</sup> negyven napig volt a hegyen étlen-szomjan, és Illés<sup>79</sup> negyven napig bolyongott e meddő pusztaságban étel nélkül, úgy, ahogy most én is. (355) Miért sugallod akkor, hogy ne bízzak,<sup>80</sup> hiszen tudod, én ki vagyok,<sup>81</sup> ahogy én is tudom, te ki vagy?”

Így válaszolt az Ősellenség, most már álca nélkül:<sup>82</sup> „Igaz, én vagyok az a szerencsétlen szellem, aki milliókkal szövetkezve vakmerő lázadásban (360) nem tartottam meg boldog helyemet, hanem velük együtt az örömből a feneketlen mélybe űztem. Ám a kérlelhetetlen szigor nem úgy szorított arra a rémséges helyre, hogy keserves börtönömet gyakran elhagyva ne élvezhetnék (365) nagy szabadságot: körbejárhatom a földgolyót vagy a levegőben kóborolhatok; bizony, néha még a mennyek mennyébe is beengedett. Az istenfiak közé akkor jöttem, amikor kezembe adta Jóbot<sup>83</sup> Úz földjéről, (370) hogy próbára tegye és bemutassa, milyen kiváló ember; amikor meg minden angyalának feladatul adta, hogy tévesszék meg a gőgös Aháb királyt,<sup>84</sup> hogy elbukjon Rámothnál, ők tétováztak, én pedig vállaltam a tisztiséget, (375) és a király talpnyaló prófétáinak nyelvét hazugságokkal kentem meg, hogy elpusztuljon: ez volt a feladatom. Mert amit ő<sup>85</sup> parancsol, megteszem: bár sokat vesztettem eredeti fényemből,<sup>86</sup> és elvesztettem Isten szeretetét is, azt még nem vesztettem el, (380) hogy szeretni tudjak, vagy legalábbis hogy szemléljem és csodáljam mindazt, amit kitűnőnek látok a jó, szép vagy erényes dolgokban; más-képp minden érzés kiveszett volna belőlem. Hogy kívánhatnék hát kevesebbet<sup>87</sup> annál, hogy lássalak és megközelítselek téged, akiről tudom, (385) hogy Isten fiának nyilvánítottak, hogy figyelemmel hallgassam bölcsességedet és lássam Istenhez méltó tetteidet? Az emberek inkább ellenségnek tartanak, az egész emberiség ellenségének: de miért lennék az? Ők soha nem ártottak nekem, nem bántottak, én nem általuk (390) vesztettem el, amit elvesztettem, inkább általuk szereztem meg, amit szereztem, és velük élek társukként a világ e tájain, sőt gondviselőjükként:

<sup>77</sup> nincs megírva] Ld. 5Móz 8,3.

<sup>78</sup> Mózes ... étlen-szomjan] Ld. 2Móz 24,18.

<sup>79</sup> Illés ... étel nélkül] Ld. 1 Kir 19,8.

<sup>80</sup> hogy ne bízzak] Milton Kálvint és a protestáns teológusokat követve nem a falánkság, hanem az Istenbe vetett hit és bizalom próbájának tartja az első kísértést. Éva kísértése hasonlóképpen értelmezhető az *Elvesztett Paradicsom* 9. énekében.

<sup>81</sup> ki vagyok] Ld. 66. jegyzet.

<sup>82</sup> álca nélkül] Sátán többé nem játssza azt, hogy öregember.

<sup>83</sup> kezembe adta Jóbot] Ld. Jó 1,1–6, ld. még 47. jz.

<sup>84</sup> a gőgös Aháb királyt] Ld. 1 Kir 22,19–35. Az Aháb megtevésztésére küldött „hazug lelket” hagyományosan a Sátánnal azonosítják.

<sup>85</sup> ő] Isten.

<sup>86</sup> vesztettem eredeti fényemből] A Sátánt hagyományosan Luciferrel (fényhozó) azonosítják; vö. Ézs 14,12.

<sup>87</sup> kevesebbet] Az eredetiben is: „What can be then less in me than desire” – Sátán freudi nyelvbotlása?



gyakran segítséget és tanácsot adok nekik megérzésekkel, jelekkel, (395) válaszokkal,<sup>88</sup> jóslatokkal, előjelekkel és álmokkal, hogy jövőbeli életüket irányíthassák. Azt mondják, az irigység hajt, hogy így társakat<sup>89</sup> nyerjek nyomorult bajomban. Először lehet, hogy így volt; de mivel már régóta (400) közelebből ismerem a bajt, most tapasztalatból érzem: nem osztja fel a kint, ha fájdalomdiban társra lelsz, kicsit sem könnyíti kinek-kinek saját terhét. Sovány vigasz lenne hát, ha az ember csatlakozna hozzám; leginkább az fáj (hogy fájhatna kevésbé!), hogy az ember, (405) a bukott ember visszaszerzi majd helyét, én már soha.”

Üdvözítőnk keményen így válaszolt: „Megérdemelten bánkódsz, hazugságból<sup>90</sup> vagy összeróva a kezdetektől fogva és hazugságban lesz majd véged is. Kérkedsz,<sup>91</sup> hogy kiengedtek a pokolból és (410) a Mennyegek Mennyébe szabad jönnöd: jössz is bizony, mint nyomorult rabszolga jön oda, ahol korábban a legjelesebbek közt ült ragyogva, de most bukott alak, kitaszított, kisémmizett, csak bámulják, megvetik, elkerülik. (415) A romlás nevetséges képmása vagy az egész mennyei sereg szemében. A boldog hely nem részesít örömben, se boldogságban, inkább feltüzeli kíno-  
dat, hiszen az elveszett boldogságot jelenti, amelyből neked többé nem jut (420) akár pokolban, akár a mennyben vagy: soha. De, állítod, hasznos szolgálatot teszel a menny királyának. Csak nem számítod engedelmességnek azt, amire félelmed szorít, vagy rossztevésben lelt gyönyöröd ösztökél? Mi más, mint rosszindulatod késztetett arra, hogy lebecsüld (425) a derék Jóbot, s aztán kegyetlenül meg is kínozd minden fájdalommal? Ám türelme győzött. A másik szolgálatot<sup>92</sup> te magad választottad, hogy négyszáz szájból hazudhassál,<sup>93</sup> mert a hazugság tart életben, az a táplálékod. (430) Mégis magadnak követeled az igazságot, minden jóslatot te adsz – s a jóslatoknál mit tartanak igazabbnak a nemzetek? Ez a te fondorlatod: bekeversz egy kis igazságot, hogy még több hazugságot terjessz. De milyenek a válaszaid? Homályosak,<sup>94</sup> (435) zavarosak, kettős értelemmel kecsegtetők, csak ritkán érthetők – s amit nem jól értenek, az gyakorlatilag ismeretlen marad! Volt-e valaha valaki, aki szentélyednél jóslatot kérve bölcsebben vagy készülettebben tért haza, (440) hogy kerülje vagy kövesse, ami fontos neki, s lassabban rohanjon vég-

<sup>88</sup> válaszokkal ... irányíthassák] A keresztény tanítás szerint a pogány jósdák a Sátán és követői üzeneteit közvetítették; ld. *Elveszett Paradicsom* 1.363–374.

<sup>89</sup> társakat ... bajomban] A nyomorúságot enyhítő barátságról szóló klasszikus közhelyet (ld. Cicero, *Laelius a barátságról* 7.23 és Seneca *De Consolatione ad Polybium* 12.2) a középkorban és a reneszánszban a Sátán kísértésére is alkalmazták. Ld. *Elveszett Paradicsom* 4.382–387.

<sup>90</sup> hazugságból ... véged] Jézus szavai megelőlegzik a farizeusokkal kapcsolatos ítéletét, ld. Jn 8,44.

<sup>91</sup> Kérkedsz ... soha] Bár Jézus eddig nem adta jelét annak, hogy tisztában lenne saját fiúi mivoltával, ezek a sorok arra engednek következtetni, hogy ez a Sátánnal való beszélgetésben fokozatosan világosodik meg előtte. Más értelmezés szerint Jézus itt képzelőerejére hagyatkozva alkotja meg a Sátán mennyei megalázásának jelenetét. Lehetséges forrásként ld. még Ézs 14,16.

<sup>92</sup> a másik szolgálatot] Ld. 84. jegyzet.

<sup>93</sup> négyszáz szájból hazudhassál] Ld. 1Kir 22,6,12,23.

<sup>94</sup> Homályosak ... érthetők] A jóslatokkal kapcsolatos közhely. Ld. pl. Hérodotosz, *A görög-perzsa háború*, 1.53–91.

zetes csapdájába? Isten joggal engedte át a nemzeteket szemfényvesztésednek; joggal, hiszen bálványimádásba estek, ám amikor a célja az, (445) hogy kinyilvánítsa előttük gondviselését, amelyet te nem ismersz, honnét máshonnét kapod akkor az igazságot, mint tőle vagy a minden tartományban elnöklő angyalaitól,<sup>95</sup> akik, mivel gyűlölnék templomaidd közelébe menni, parancsba adják (450) az utolsó betűig, mit mondhatsz imádóidnak? Te reszkető félelemmel, vagy mint pipogya talpnyaló engedelmeskedsz, majd magadénak vallod a megjövendölt igazat. De ez a dicsőség hamar eltöröltetik; (455) többé nem fogod jósolgatással rászedni a pogányokat; mostantól vége a jósdáknak,<sup>96</sup> s többé nem kérik tanácsodat ünneppel, áldozattal se Delphoiban,<sup>97</sup> se másutt, s ha igen, hiába, mert azt találják majd, hogy néma vagy. (460) Isten most elküldte élő jósszávat<sup>98</sup> a világba, hogy megtanítsa végső akaratát, és elküldi az igazság szellemét,<sup>99</sup> hogy ezentúl a hívő szívekben éljen, belső jósdá<sup>100</sup> legyen minden olyan igazságra, ami az emberekre tartozik.”

(465) Így beszélt Üdvözítőnk, ám a ravasz ellenség, bár belülről harag és gyűlölet fullánkja csípte, színlelt, s ezt a választ adta mézesmázosan:

„Szigorúan szidtal és olyan dolgokat hánytál szememre, amelyeket nem az akaratom, (470) hanem a nyomorúság csikart ki belőlem. Hol találnál könnyen olyat, aki nyomorúságában ne kényszerülne gyakran elhagyni az igazságot, ha jobban jár a hazugsággal, kettős beszéddel, képmutatással, hízélgéssel vagy esküszegéssel? (475) De téged fölém helyeztek, Úr vagy, tőled alázattal el lehet és el kell túrnöm a feddést és a megrovást; örülök, hogy ennyivel megúszom. Rögösek az igazság útjai, nehéz rajtuk járni, de kellemes róluk beszélni, örömteli a fülnek, (480) fülbemészó, mint a pásztorsíp vagy a pásztorének. Csoda hát, ha gyönyörködve hallom az igazság parancsait szádból? A legtöbb ember csodálja az erényt, bár nem követi tanítását: engedd, hogy hallgathassalak, amikor idejövök (hiszen senki más nem jön), (485) és legalább beszélhessek, bár sikerre nincs reményem. Atyád, aki szent, bölcs és tiszta, eltűri, hogy képmutató vagy istentelen pap<sup>101</sup> tapossa felszentelt udvarát és oltáránál szolgáljon, miközben szent dolgokat fogdos, (490) imádkozik vagy áldozatot mutat be. Még a kárhozott Bálámnak<sup>102</sup> is odaadta hangját és ihlette, mint prófétát; ne tiltsd meg, hogy így közelítsek hozzád!”

<sup>95</sup> elnöklő angyalaitól] Ld. *De Doctrina Christiana* 1.9.

<sup>96</sup> mostantól vége a jósdáknak] Ld. Mik 5.11–12; a korai keresztény írók Plutarkhoszra is hivatkoztak a jósdák megszűnésével kapcsolatban (*De Defectu Oraculorum*). Milton korai „Óda Krisztus születésének reggelén” című versében Jézus születésekor elnémulnak a jósdák.

<sup>97</sup> Delphoiban] Homályos jóslatairól híres antik görög jóshely.

<sup>98</sup> élő jósszávat] Az eredeti szöveg jóslatra és jósdára is utalhat: „living Oracle”. Fordításom alapja Jn 1.14.

<sup>99</sup> az igazság szellemét] Ld. Jn 16,13.

<sup>100</sup> belső jósdá] Az eredeti szöveg jóslatra és jósdára is utalhat: „inward Oracle”.

<sup>101</sup> istentelen pap] Ld. *Elvesztett Paradicsom* 1.493, ahol Milton a papok istentelenségét az egyik bukott angyal, Belial művének tulajdonítja.

<sup>102</sup> a kárhozott Bálámnak] Ld. 4Móz 23. Bálám Bálák parancsa ellenére megáldja Izráelt; megítélése csak a keresztény írók között volt negatív (*kárhozott*), a zsidó hagyomány egyes részeiben prófétának tekintették.

Neki üdvözítőnk változatlan arccal válaszolt: (495) „Nem parancsolom, se nem tiltom, hogy idejőjj, bár ismerem célodat; tégy úgy, ahogy fentről engedélyt kapsz, többet úgysem tehetsz.”<sup>103</sup>

Nem folytatta, Sátán pedig szürke álcájában mélyen meghajolva eltűnt, szétoszlott a levegőben,<sup>104</sup> mert a (500) sötét szárnyú éj mély árnyat kezdett bocsátani a pusztaságra. A madarak földi fészükben gubbasztottak, s már előkóboroltak az erdőből a vadak.<sup>105</sup>

<sup>103</sup> többet úgysem tehetsz] Jézus szavai a Pilátushoz intézett választát előlegzik meg, ld. Jn 19, 11.

<sup>104</sup> szétoszlott a levegőben] Vö. *Aen.* 4.278.

<sup>105</sup> a vadak] Ld. 74. jz.

## RECENZIOK

BALÁZS JÚLIA

Cash, W. Jean, és Perry, Keith, *Rough South, Rural South: Region and Class in Recent Southern Literature*.  
Mississippi, University Press of Mississippi, 2017, 264 p.

Az amerikai dél irodalmáról a legtöbb olvasónak William Faulkner, Thomas Wolfe és esetleg az elmúlt években hazánkban is egyre népszerűbb Eudora Welty és Flannery O'Connor írók neve jut eszébe. Bár irodalomkedvelő körökben Cormac McCarthy regényei is jól ismertek, azt már kevesen tudják, hogy McCarthy is délről származik, és első négy regényének, melyek magyar fordításban egyelőre még nem láttak napvilágot, a déli East Tennessee a helyszíne. Még kevésbé ismert az a tény, hogy McCarthy egy kortárs déli irodalmi mozgalomnak, az úgynevezett „Rough South” irodalmi hagyománynak is meghatározó alakja, jöllehet az amerikai dél regényvilágát a huszadik század második felétől kezdve ezek az írók uralják. *Rough South, Rural South: Region and Class in Recent Southern Literature* című kötetében Jean W. Cash és Keith Perry huszonkét esszén keresztül mutatja be a déli írócsoport legkedveltebb képviselőit, regényeiket, valamint az írásaikat meghatározó, anyagi és lelki nélkülözésben tengődő lecsúszott munkásosztály küzdelmeit és jellegzetes alakjait.

A kötet első két fejezetéből megtudhatjuk, pontosan mit is jelent a „Rough South” kifejezés, illetve megismerjük ennek a viszonylag új keletű, sok szempontból rendhagyó irodalmi hagyománynak a jellemzőit. A kifejezést Gary Hawkins filmrendező és író alkotta meg a 80-as években, amikor elhatározta, hogy olyan huszadik századi déli írókkal készít interjúsorozatot, mint Harry Crews és Larry Brown. A „Rough South” jellegzetességeit Erik Bledsoe mutatja be; a második fejezetben rámutat, hogy a kötet olyan írókra fókuszál, akik a huszadik század második felében kezdték írói munkásságukat, és szegény munkás-, illetve középosztálybeli déli családok sarjai. Műveikben őszintén, lecsupaszítva mutatják be a szegény sorban élő déli fehérek, a „white trash” sokszor vad, durva, a társadalom törvényeire fittyet hányó kultúráját. Regényalakjaik életét erőszak, játékszenvedély, szexuális túlfűtöttség jellemzi, és a börtön világa sem ismeretlen számukra, így talán az sem meglepő, hogy az élet kíméletlen csapásait és a létezés elviselhetetlenségét csupán a pohár fenekére nézve képesek kibírni. A kifinomultabb, jólétben élő társadalmi rétegek szerint persze a szegény nem véletlenül szegény, és ezek a műveletlen, sokszor törvénykerülő, részeges, mihaszna alakok és családjaik tökéletesen megérdemlik nyomorú sorsukat. Ábrázolásuk az irodalomban és a filmvásznon is jellemzően negatív és gunyoros volt, hűen tükrözte korunk megbélyegző sztereotípiáit, megvető

értékítéletét. Akár a való élet, az esetek nagy részében az irodalom is marginalizált státuszba sorolta a déli fehér munkásosztály tagjait, mindemellett rendszerint egyszerűsített képet közvetített róluk az olvasónak. Harry Crews, Larry Brown és Cormac McCarthy az első déli írók között voltak, akik társadalmuk kirekesztettjeit helyezték írásaik középpontjába, és az ő szemszögükből nyújtottak bepillantást a déli közösségek életébe, a szegény fehérek testi és lelki küzdelmeibe.

Harry Crews, Larry Brown, Tim McLaurin, Dorothy Allison, William Gay és a „Rough South” írók legújabb generációja arra invitálja az olvasót, hogy értékelje át az elszegényedett, rendszerint kíméletlen, erőszakos közegben és nehéz körülmények között élő déli munkásosztályról alkotott sztereotipikus elképzeléseit. Regényeikben empátiával, őszinte narratívákban ábrázolják nem mindennapi, sokszor durva és heves temperamentumú hőseiket és antihőseiket, miközben arra is rámutatnak, hogy tulajdonképpen ők is éppen olyan emberi lények, mint a szerencsésebb csillagzat alatt, jobb körülmények közé született társaik; ők is szeretetre, otthonra és igaz társra vágnak, mint akárki más. Jellemvonásaikat, viselkedési mintáikat és életvitelüket szemlélve először talán úgy tűnhet, megfelelnek a róluk alkotott előítéleteknek, és ők is ugyanarra a reménytelen sorsra jutnak majd, mint elődeik, végül azonban bebizonyítják, hogy képesek a fejlődésre, és túl tudnak lépni a rájuk ruházott szerepeken. Leghőbb vágyuk kitörni a szegénységből, a munkásosztály lehúzó közegéből, de nem mernek álmodni, hiszen ismerik lehetőségeiket, megbénítja őket a származásukból fakadó szégyenérzet, múltjuk visszatartó ereje: tisztában vannak azzal, hova tartoznak. A „Rough South” írók hőseit mégis állhatatosság és szakadatlan küzdés jellemzi önmagukért, a családjukért, egy elviselhetőbb létért, a túlélésért, és ezáltal egyértelműen felülemelkednek az őket oly gyakran becsmérő ironikus ábrázoláson.

A kötet az írócsoport „ősatyjainak”, Harry Crews-nak és Cormac McCarthy-nak bemutatása után kronológiai sorrendben tárgyalja a déli írógeneráció huszadik és huszonegyedik századi képviselőit, az utolsó fejezetben pedig a szegény déli munkásosztály filmtörténeti ábrázolásába nyújt bepillantást. A fejezetek általában az egyes szerzők életrajzának ismertetésével kezdődnek, majd regényviláguk központi témáira, visszatérő motívumaira és elbeszéléseik stílusára térnek ki. A kötet a férfi írókat részesíti előnyben: a tizennyolc fejezetből mindössze négy esszét szentel női íróknak, és az is szembetűnő, hogy csupán egyetlen egy afro-amerikai származású írót mutat be. Az esszégyűjtemény hiányosságának tekinthető, hogy az írások többsége Bledsoe gondolatait veszi alapul, holott Bledsoe a *Southern Cultures* című magazinban 2000-ben megjelent, a „Rough South” sajátosságait és képviselőit bemutató cikke óta más irodalomtörténészek, például Jacob Sullins és Robert Donahoo is érdemben írtak a szűkös körülmények között élő fehérek sanyarú világát bemutató déli írógenerációról.

A kötetet minden olyan olvasó figyelmébe ajánlom, aki vonzódik az amerikai dél különös világához és szeretne többet megtudni a kortárs déli irodalmat felpezsdítő írógenerációról. W. Cash és Keith Perry antológiája azoknak az olvasóknak lehet a

legérdekesebb, akik egyelőre csak ismerkednek az itthon kevésbé számon tartott, hazájában viszont irodalmi hagyományt teremtő déli írócsoporttal, illetve szeretnének átfogó képet kapni a „Rough South” hagyományáról. A kötet azért az amerikai dél irodalmát kutató irodalomtudósok számára is tartogathat meglepetéseket: ilyen például Thomas Ærvold Bjerre „The Rough South of Ron Rash” című esszéje, amely a természetközeli vidéki életet magasztaló agrármozgalmi írók eszméit állítja párhuzamba Ron Rash modern ipari társadalmat kritizáló gondolataival. Egy másik, Robert Donahoo nevéhez fűződő, kiemelkedő írás Clyde Edgerton életrajzát, műveit és azok irodalomkritikai recepcióját mutatja be kivételes részletességgel, így szintén érdekes lehet azok számára, akik szeretnének jobban elmélyedni a huszonegyedik század déli „grit lit” irodalmában.

A záró fejezetek az 1975 után született, a hazai olvasói körökben voltaképp ismeretlen legújabb írógenerációt mutatják be – többek között Joe Samuel Starnes-t, Peter Farris-t, John Brandont, Skip Horacket, Wiley Cash-t, Barb Johnstont és Jesmyn Wardot – naprakész képet adva a kortárs déli irodalmi kultúra egy jelentékeny szegmenséről. A „Rough South” fiatal, feltörekvő írói is jellemzően a munkásosztály szegény közegéből származnak: regényeik hűen ábrázolják a nélkülöző déli társadalmi rétegek miliójét, egyúttal azonban déli háttérükön túlmutató, egyetemes kérdéseket is boncolgatnak. Joe Samuel Starnes legismertebb, *Fall Line* című második regénye egy olyan természetközeli déli világ hanyatlását tárja az olvasó elé, amelyet a pénzközpontú világnézet és a kapitalizmus romboló erői tettek tönkre. A *Fall Line* az agrármozgalmi irodalmi hagyományt, illetve Ron Rash és Tim Gautreaux regényvilágát idézi. A huszonegyedik századi „Rough South” írók másik népszerű alakja Jesmyn Ward, akinek írásairól Larry Brown humánus, együttérzést sugalló narratívái juthatnak eszünkbe. Ward is elsősorban a déli munkásosztály szűkös körülmények jellemezte mikrokozmoszát jeleníti meg, csakhogy durva, műveletlen regényalakjai ugyanazokkal a problémákkal küzdenek, amelyekkel a legtöbb ember szembesül társadalmi hovatartozástól függetlenül.

*A Rough South, Rural South: Region and Class in Recent Southern Literature* című esszégyűjtemény talán legnagyobb vívmánya, hogy felülírja az olvasók negatív preconcepcióit egy bizonyos társadalmi osztállyal szemben és újfajta megközelítések, új látásmód kialakítására ösztönöz. Olyan írókat és olyan realista narratívákban ábrázolt regényhősöket és sorsokat mutat be, amelyek rendkívül emberiek, mégis nagy valószínűséggel felülmúlják az olvasók legbátrabb elképzeléseit. Harry Crews-nak és írotársainak azonban sikerül érzékletes, lélekbe hatoló leírásaikon és képeiken keresztül empátiát ébreszteniük olvasóikban a legbizarrabb, legelvetemültebbnek tűnő alakok iránt is. A kötetben ismertetett írók rendszerint nyomorúságos körülmények közül származnak, és műveikben olyan világot teremtenek, amely eleve szenvedésre és vég nélküli küzdelemre ítéli őket, mégis képesek a reménytelenségben reményt ébreszteni, és az értelmetlennek tűnő megpróbáltatásoktól terhes mindennapokban értelmet keresni és találni.



STAMLER ÁBEL

Vassányi M. – Sepsi E. – Daróczi A., eds.,  
*The Immediacy of Mystical Experience in the European Tradition.*  
 Springer International Publishing, 2017, XIX+274.

A misztikus tapasztalat közvetlenségének, illetve közvetettségének kérdése rendkívül szerteágazó másodlagos irodalommal rendelkező terület, amely kiterjed egyéb tudományágak mellett a filozófia és a teológia, a vallástudomány, valamint a művészettörténet területére is. A kérdés aktualitását mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy részben ez a kérdés határozza meg a konstruktivista és perennialista iskolák között az 1970-es évek óta folyó nemzetközi tudományos vitát, melyben sokak mellett, olyan elismert tudósok foglaltak állást mint Robert K. C. Forman, Alois M. Haas, Steven T. Katz, Seyyed Hossein Nasr, Gershom Scholem, Ninian Smart, vagy Huston Smith. A fő kérdés s az azt övező vita leírható az esszencialista–strukturalista ellentéttel is, és számos további ellentétpárral, kortól és helytől függően. Mi a misztikus tapasztalat, illetve annak tartalma (ha van)? Közvetlen, vagy közvetett a misztikus tapasztalat? Létezik egészében dekontextualizálható, kortól és helytől tökéletesen független módon? Milyen előzetes feltételekkel lehet összehasonlítani az egyes világvallások körében megjelenő misztikus tapasztalatokat? És végül: van-e az egyes vallásoktól független Misztika, vagy csak egyes vallások misztikáiról beszélhetünk, esetleg a tapasztalatok közös magjáról?

A következőkben ismertetett kötet elméleti háttérét implicit módon az említett vita, valamint a fenti kérdések alkotják, legalábbis ebbe a kontextusba illeszkedik a cím és az esettanulmányok többsége. A Springer kiadó *Sophia Studies in Cross-cultural Philosophy of Traditions and Cultures* (eddig huszonegy könyvet számláló) sorozatának tizennyolcadik köteteként megjelenő könyv törzsanyagát „A misztika fogalmai és hagyományai az európai gondolkodásban” című OTKA-projekt (K 101503) keretében 2013-ban, a KRE BTK-n megtartott projektnyitó konferencia<sup>1</sup> előadásainak írott változatai alkotják. A kötet huszonnégy tanulmányt tartalmaz, melyekből húsz hangzott el az imént említett konferencián. A tanulmánykötet mint a tartalomból, valamint az alapját képező konferencia címéből is rögtön kitűnik a misztika euró-

<sup>1</sup> „Reflections on the Immediate Experience of God in the European Tradition” [Reflexiók a közvetlen istentapasztalatra az európai hagyományban] KRE BTK, 2013. május 17–18. A konferencia-beszámolót ld.: BAKOS–BOZSIK–CSEPPENTŐ–FÜZI: „Beszámoló a Károli Gáspár Református Egyetemen megrendezésre került Reflections on the Immediate Experience of God in the European Tradition című konferenciáról”. *Orpheus Noster*, V., 2013/4. 151–156.

pai történetének egyes fejezeteivel, jelenségeivel foglalkozik. A szerkesztők a tanulmányokat kronologikus rendbe sorolták, három főbb részre osztva így a könyvet: „Antikvitás és középkor”, „Kora modernitás”, „Modern és posztmodern”. Az egyes tanulmányok ismertetésétől eltekintek egyrészt a terjedelem, másrészt a konferencia-beszámoló megléte, harmadrészt a magában a kötetben található az egyes tanulmányok rövid kivonatát tartalmazó bevezető okán.

Az első, legterjedelmesebb rész kilenc tanulmányt tartalmaz Platónról a 14–15. század fordulóján élt karthauzi szerzetesig, Nicholas Love-ig bezárólag. Ebben a részben kapnak helyet – a tanulmányok sorrendje szerint – Gerd Van Riel, Hamvas Endre, Tóth Anna Judit, Vassányi Miklós, Németh Csaba, Bányai Ferenc, Geert Warnar, Karáth Tamás és Péri-Nagy Zsuzsanna tanulmányai, melyek az imént jelzett kronológiai kereten belül foglalkoznak egyebek mellett hermetikával, teurgiával, Hitvalló Maximosz, Eckhart mester, valamint Richard Rolle misztikájával.

A második rész hat tanulmánya az esetünkben Giovanni Pico della Mirandola és Friedrich Wilhelm Joseph Schelling által keretezett három-négy évszázadot öleli fel. Itt találhatók Martin Moors az imával mint kommunikatív istentapasztalattal foglalkozó és Théogène Havugimana közvetlen istentapasztalat lehetőségét a kanti ismeretelmélet alapján vizsgáló tanulmányain kívül Frazer-Imregh Monika „What is the Purpose of Human Life? – Immediate Experience of God in Pico’s Works” (Mi az emberi élet célja? – Közvetlen istentapasztalat Pico műveiben); Antonio Dall’Igna „Characters of Giordano Bruno’s Mysticism” (Giordano Bruno misztikájának jellemzői); Pavlovits Tamás „The Experience of God in Pascal’s Religious Texts” (Az istentapasztalat Pascal vallásos szövegeiben); végül pedig Boros Gábor „Pantheistic Ways of Immediate Experience of God: Spinoza and the Early Schelling” (A közvetlen istentapasztalat panteista módjai: Spinoza és a korai Schelling) című tanulmányai.

A harmadik rész Simone Weil misztikájának forrásaitól, a vallásos gyermekrajzok transzperszonális pszichológia eredményein nyugvó elemzéseit tartalmazza – megjelenési sorrendben – Sepsi Enikő, Mezei Balázs, Daróczi Anikó, Tóth Sára, Fabiny Tibor, Lovász Irén és a Mirnics Zsuzsanna-Vass Zoltán-Zsirosné Seres Judit szerzőtrío összesen hét tanulmányát. A kötetnek ez a része a legszerteágazóbb, ami a tudományterületek és módszerek különféleségét illeti. Így kerülhetett ebbe a részbe a fent idézett első és utolsó tanulmányon kívül például Mezei Balázs „The Mystical after Auschwitz” (A misztikus Auschwitz után) elsősorban filozófiai, fogalom- és eszmetörténeti és Lovász Irén „»It is the Mind That Hears it, Not the Ear...« Sounds, Lights, Visions in Peasant Mysticism” („Az elme hallja, nem a fül.” Hangok, fények, látomások a paraszti misztikában) című vallásantropológiai, vallási néprajzi tanulmánya. A kronologikus elrendezés természetesen ezzel együtt is intakt marad.

A kötet tematikájának nehézségét az első bekezdésben megjelölt vitán felül az adja, hogy – noha a helyzetre a szerzők majdnem minden egyes tanulmányban reflektálnak különböző módokon – bizonyos értelemben maga is a 19–20. század for-

dulóján megjelenő és azóta sem enyhülő „Misztikus-Boom”<sup>2</sup> részének tekinthető. A tanulmányok vitatható elemei távolról sem a szorosan vett kutatásokat, módszereket és eredményeket érintik, hanem a misztika, miszticizmus, misztikus, fogalmak használatát és e fogalmak illetékességi körének kérdését. Ez természetesen ugyanígy elmondható valamennyi, a témában megjelenő műről és elsősorban a korszellem leírását nyújtja.

Összességében impozáns, jól szerkesztett, mind tematikájában mind az egyes tanulmányok módszertanában sokrétű tanulmánykötetet tarthat a kezében az olvasó, amely méltán megérdemli elsősorban a szűkebb értelemben vett tudományos szakma figyelmét, de haszonnal forgatható, ajánlható az egyetemi oktatásban is. Reméljük, hogy e könyv is hozzájárul az említett kérdések még pontosabb meghatározásához s elsősorban azok megválaszolásához. A kötetet a fentebb már említett bevezető, valamint név- és tárgymutató teszi teljessé.

<sup>2</sup> A jelenségről lásd például: LANGER, Otto: *Christliche Mystik im Mittelalter*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004, 13–24.

## Formai kéréseink szerzőinkhez

### Formázás

A szöveget Word formátumban, *doc* vagy *docx* kiterjesztéssel kérjük elektronikus úton megküldeni a következő címre: orpheusnoster@googlegroups.com. Általában maximum 1 szerzői ív (40 000 leütés szóközökkel, jegyzetekkel) terjedelmű cikkeket várunk, de ennél rövidebb cikkek közlését is szívesen vállaljuk. Recenziók esetében a várt terjedelem körülbelül 5–10 000 leütés.

A szöveget a lehető legkevesebb formázással kérjük. A főszövegben használt betűtípus 12 pontos Times New Roman legyen, a lábjegyzetben 10 pontos Times New Roman. Ha a szöveg különleges fontkészletet is igényel, kérjük csatolni a fontkészletet, valamint a cikket *pdf* formátumban is. A főszöveget sorkizártan, 1,5-es sortávolsággal, a bekezdések elején behúzás nélkül kérjük; a lábjegyzetet sorkizártan, szimpla sortávval.

### Összefoglaló és angol absztrakt

A tanulmányokhoz kérünk kb. 8–10 soros magyar és angol nyelvű rezümét, valamint kulcsszavakat magyarul és angolul a cikkel közös fájlban, a szöveg végén. Az angol nyelvű absztrakt előtt angolul is szerepeljen a cikk címe, a szerző nevével együtt.

### Képek

Képek esetén a képaláírásokat a szöveg legvégén beszámozva kérjük megadni. A képeket ne ágyazzák a dokumentumba, hanem külön képfájlban, a lehető legnagyobb felbontásban (min. 1000x1000 pixel) küldjék, és a szövegben jelöljék meg, hová szerkesszük be azokat.

### Hivatkozások

Hivatkozásokat lábjegyzetben kérünk. Külön bibliográfia a tanulmány végén nem szükséges. Az első alkalommal való idézést teljes formában kérjük, utána pedig szerző és évszám alapján történő rövid hivatkozással. Kérjük, az *i. m.* hivatkozást csak akkor használják, ha az adott szerzőtől csak egy művet idéznek. Kereszthivatkozások ne legyenek.

A szerző VEZETÉKNEVÉT kiskapitálissal (keresztnevét normál betűvel) kérjük, folyóiratcikk, könyvfejezet címét idézőjelek között, normál betűvel, folyóirat, könyv *címét* dőlt betűvel.

### Hivatkozások teljes lábjegyzetben:

– Könyvek, könyvfejezetek esetében

SZERZŐ: *Cím*, Kötetszám, Kiadás helye, Kiadó, Évszám, Hivatkozott oldalak.

SZERZŐ: „Fejezetcím”. In Uő: *Könyvcím*, Kötetszám, Kiadás helye, Kiadó, Évszám, Hivatkozott oldalak.

– Gyűjteményes kötetek és bennük megjelent írások esetében

SZERKESZTŐ – SZERKESZTŐ (szerk.): *Cím: Alcím*, Kiadás helye, Kiadó, Évszám.

SZERZŐ: „Cím”. In Szerkesztő – Szerkesztő (szerk.): *Cím: Alcím*, Kiadás helye, Kiadó, Évszám, Hivatkozott oldalak.

– Folyóiratcikkek esetében

SZERZŐ: „Cím”. *Folyóirat címe*, Évfolyam római számmal, Évszám/Sorszám. Hivatkozott oldalak.

– Heti- és napilapokban megjelent cikkek esetében

SZERZŐ: „Cím”. *Lap címe*, Évfolyam, Lap száma, Évszám. Hónap. Nap. Oldalszám.

Hivatkozások rövid lábjegyzetben:

– Egy szerző egy művének használata esetén

SZERZŐ: i. m. Hivatkozott oldalak.

– Egy szerző több művének használata esetén

SZERZŐ (Évszám): Hivatkozott oldalak.

– Az előző lábjegyzetben hivatkozott irodalom másik szövegrésze esetében

Uo. Hivatkozott oldalak.

Minden esetben pontos irodalmi hivatkozást kérünk, megjelölve a kezdő és záró oldalszámot, a kettő között gondolatjellel [–]. Kérjük, az oldalszámot csak abban az esetben egyértelműsítsék p. (pp.) betűkkel, ha az idézett mű jellegéből (katalógus, képkötet) következően egyébként nem volna világos, hogy oldalszámról van szó. Internetes hivatkozások esetén kérjük ellenőrizni, hogy az idézett oldal elérhető-e még, s kérjük a hivatkozás, ill. az ellenőrzés dátumát is feltüntetni.

Szerzői adatok

Kérjük, hogy szerzőink nevük mellett adják meg a következő információkat: születési év; tudományos fokozat; a tudományág, melynek művelőjeként a „Számunk szerzői” rovatban szeretnék magukat azonosítani; oktatási-kutatási hely; emailcím.

## Recenziók

Recenziók esetében a recenzeált mű minden könyvészeti adatát kérjük a cikk címében, ill. alcímében megadni.

## Korrektúra

A korrektúrát a Word *Eszközök* menüjének *Változások követése* gombja alatt a *Módosítások elfogadása vagy elvetése* lehetőségnél, az *Elfogadja*, ill. *Elveti* gombokkal az adott helyen jelezve kérjük vissza.

## Rövidítések, betűkészletek, átírások

Kérjük, klasszikus auktorok idézésénél ne alkalmazzanak kiskapitálist. Folyóiratok, sorozatok, kézikönyvek címeinek rövidítése esetén csatoljanak rövidítésjegyzéket.

Az idegen nyelvű, latin betűs kifejezéseket és idézeteket kérjük dőlt betűvel szedni, a görög, héber, kopt és szír idézeteket a megfelelő betűvel (más nyelvű szövegeket is szívesen látunk eredeti írásmóddal). Kérjük, hogy ne külön görög, héber stb. betűkészletet használjanak, hanem unicode betűket (ha egyes ékezetes betűket az alapbetűtípussal nem tudnak létrehozni, Palatino Linotype betűt ajánlunk). Dőlt betűs idézet elején és végén nem szükséges idézőjelet használni. Ha az idézet zárójelen belül szerepel, a zárójel is legyen dőlt.

A görög neveket a szerző szándéka szerint tudományos vagy magyaros (az Akadémiai Helyesírásnak megfelelő) átírásban, egy cikken belül következetesen kérjük. Kérjük, görög neveket – latin auktor idézését kivéve – ne írjanak át latinosan (pl. Achilles, Homerus).

Az indológusokat, tibetistákat és iranistákat kérjük, hogy magyar nyelvű cikkeikben a magyar kiejtést visszaadó írásmódot válasszák.



Authors should submit Word files (written in a recent version of MSWord) to the email address <orpheusnoster@googlegroups.com>. Articles and essays should not normally exceed 40 000 characters (including spaces, notes, and bibliography), however The Editorial Board welcomes much shorter manuscripts, too. Book reviews should be between 5 000 and 10 000 characters in length.

The following general rules should be followed: text alignment is left and right justified (centered text); non-indented paragraphs; use as little formatting as possible, and italics where appropriate; do not add extra space between paragraphs; if using special fonts and characters, font file(s) and a copy of the manuscript in PDF format should be sent to the given email address. Main text: Times New Roman 12-point type; line spacing is 1.5. Footnotes: Times New Roman 10-point type; should not be separated by a full blank line; line spacing is single.

Use footnotes, not endnotes (i. e. eliminate from the main text unnecessary bibliographical data or parenthetical references to sources). Give complete bibliographical information the first time a work is referenced (opening and closing pages of an article, then the specific pages referred to, using the bare number only, no “p.” or “pp.”) and also give an individual footnote for each detail to be documented. Subsequent citations should use a short reference; decide on a standard or clear abbreviation for use after the first occurrence, but avoid complicated or ugly acronyms. The title of an article in journal or collection should be in single quotation marks. The title of a journal or book (including collections) should be in italics.

Cross-references should be avoided. References should not be necessarily gathered into a bibliography at the end of the manuscript. In that case the author’s name and the year of publication should be given in the subsequent mentions (in footnotes only).

Manuscript references include the location of documents, description and folio. Online references should include URL and followed by the date accessed in square brackets.

Quotations should be given within single quotes (use double quotes only inside single quotes). Longer ones of more than three lines should be indented as a separate paragraph without quotes. Foreign-language texts in Roman type should be in italics. For non-Roman texts (Greek, Hebrew, Coptic, Syrian, etc.) use Unicode fonts.

Figures (tables, illustrations, photos and other artworks) should not be embedded in the text, but submitted separately in JP(E)G or TIF format; properly cropped line drawings should have a resolution of at least 600 dots per inch, greyscale and colour of at least 300 dots per inch at their final size. Colour figures should be supplied in CMYK (not RGB) colours.

Put placeholders into the text to show where the image should appear. Type these placeholders on their own line, flush left, and bracketed (e.g., [Table 1]). Figure captions (with source information) should be numbered, for easy reference, and listed at the end of the document.

The manuscript should be followed by an abstract of 10 lines maximum (i.e. in the same document) in one of the following languages: English, German, French, Italian, and accompanied by some keywords, the Author's name, year of birth, academic degree, current or preferred discipline, and place of employment/research. In the case of book reviews the title should be followed by full bibliographic information.

Proofs will be sent via email to the Authors for checking. Changes to the text should be made by enabling Word's change-tracking mode (under the 'Review' tab), and by accepting or rejecting the Editor's modifications. Corrections should be returned to the Editorial email address.

A FOLYÓIRAT A KÖVETKEZŐ BOLTOKBAN KAPHATÓ:

L'Harmattan Könyvesbolt

Írók Boltja

Gondolat Könyvesház

Párbeszéd Könyvesbolt

ELTE TTK-TÁTK Hallgatói Bolt

Budapesti Teleki Téka

Pécsi Antik Kft. Könyvesboltja (Szent István Könyvesbolt)

ELTE Eötvös Kiadó jegyzetboltjai

Nyitott Műhely

Megrendelhető az [orpheusnoster@googlegroups.com](mailto:orpheusnoster@googlegroups.com) címen.

## KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TARTALMÁBÓL

KURUCZ GYÖRGY

*Adminisztráció és likviditás: gróf Festetics László anyagi helyzete a 19. század első évtizedeiben*

ZSIDAI RÉKA

*Egy dunántúli főnemesi udvartartás a 18–19. század fordulóján:  
Festetics György belső rendtartása*

CSOMA ZSIGMOND

*Középkori termelői hagyományok a szőlő- és borágazatban a 19. sz.-ban*

HERMANN RÓBERT

*Forradalom görbe tükrében – az 1848-as magyar élclapok karikatúrái*

PETRA BALATON

*Cadastral Activities in Seklerland*

REIDER MÓNIKA

*Zászlóanyák a magyar hadi események forgatagában – A zászlóanyai szerepkör  
a műtárgyak tükrében*

ŽELJKO HOLJEVAC

*Croatia-Slavonia in the Year 1914 from a Cultural Perspective*

KULCSÁR BEÁTA

*Abmedábádtól Dzsajpurig – magyar utazók útbeszámolójának elemzése*

FÜLÖP JÓZSEF

*Richard Wagner nyílt levele Friedrich Nietzschehez – fordítás bevezetővel*

